



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

ALBA VALÉRIA DA SILVA MORAES

**UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA CANÇÃO BUARQUEANA DA ÉPOCA DA
DITADURA: SILENCIAMENTO OU RESISTÊNCIA?**

RECIFE

2013

ALBA VALÉRIA DA SILVA MORAES

**UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA CANÇÃO BUARQUEANA DA ÉPOCA DA
DITADURA: SILENCIAMENTO OU RESISTÊNCIA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva Gonçalves
Azevedo

RECIFE

2013

M827a Moraes, Alba Valéria da Silva.

Uma análise discursiva da canção buarqueana na época da ditadura: silenciamento ou resistência? / Alba Valéria da Silva Moraes; orientador Nadia Pereira da Silva Gonçalves Azevedo, 2013.

143f. : il

Dissertação (Mestrado) Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2013.

1. Análise do discurso. 2. Metáfora. 3. Linguística. 4. Censura
I. Título.

CDU - 801

ALBA VALÉRIA DA SILVA MORAES

**UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA CANÇÃO BUARQUEANA DA ÉPOCA DA
DITADURA: SILENCIAMENTO OU RESISTÊNCIA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Aprovado em 06 de março de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Nadia Pereira Da Silva Gonçalves de Azevedo – Universidade Católica De Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Renata da Fonte – Universidade Católica de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Fabiele Stockmans de Nardi – Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a todos os que lutaram pela Democracia em nosso país através dos versos e canções que foram silenciados, mas que hoje não mais censurados, são fonte de inspiração para que alcancemos nossas metas.

AGRADECIMENTOS

Agradecer nunca deve ser algo difícil em nossas vidas, por isso, agradeço a Deus por ter me possibilitado chegar a mais essa etapa de minha vida e pela realização de um sonho tão almejado.

À minha querida orientadora professora Doutora Nadia Pereira da Silva Gonçalves Azevedo, pelo carinho, dedicação e amizade. Muito mais que orientadora, a amiga que me conduziu pela estrada de tijolos amarelos, a boa Glinda que apontou o caminho para chegar até aqui.

Às professoras Doutoras Renata da Fonte e Fabiele Stockmans de Nardi, pela disponibilidade, com as valiosas contribuições na banca prévia.

A todos os professores que contribuíram para minha formação. Devo a eles o que sou hoje e o amor pela profissão que abracei aos dezesseis anos de idade.

Aos professores Doutores da UNICAP, com os quais convivi e pude beber dos ensinamentos ministrados nas aulas do mestrado.

À professora Doutora Silmara Dela Silva, que me ensinou a amar a Análise do Discurso.

À amiga de graduação Denise Ribeiro, pelo apoio constante durante esses dois anos de curso.

A meus pais pela possibilidade que me deram de vir a este mundo e poder evoluir na caminhada nesta vida.

À minha filha Camille, luz do meu viver, que mesmo tão pequena compreendeu a importância dos momentos em que me ausentei.

A meu marido Márcio, pelo apoio financeiro e apoio moral nos momentos de crise.

Aos funcionários da UNICAP, que sempre me atenderam com todo carinho e paciência, em especial às pessoas da secretaria do mestrado.

A todos os colegas de mestrado, que contribuíram com suas palavras de incentivo e amizade.

À professora Doutora Fatima Vilar pelo apoio e ensinamentos.

Enfim, agradeço a todas as pessoas maravilhosas, que de alguma forma participaram direta ou indiretamente para a construção desse trabalho.

Ah a língua! Não é raro que me pergunte onde terá nascido esse desejo quase incontrolável de mergulhar na língua, compreender que mágico fascínio exerce sobre os homens. De onde virá essa teimosia em falar da língua, de seu ensino, de entender como tantos e diferentes olhares podem pousar sobre ela? Como pode, a língua, servir a tantos senhores, numa generosa e enganadora postura servil por trás da qual esconde seu poder, sua força? Como é capaz de tecer e apagar memórias e sentidos a língua, de encantar, de silenciar, de dar voz?

Fabiele Stockmans de Nardi

RESUMO

As canções de protesto tornam-se um campo fecundo para os estudos da Análise do discurso. O presente trabalho apresenta nossas análises sobre estas canções produzidas durante o regime militar brasileiro. Filiando-nos à Análise do Discurso de Linha Francesa de Michel Pêcheux (1938 – 1983) e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi e seguidores, buscamos nesse trabalho investigar o efeito metafórico presente nas canções de protesto, o não-dito que está presente no silêncio e que se expressa através das metáforas utilizadas por Chico Buarque. Este trabalho tem como objetivo principal investigar o discurso político-poético das canções de protesto ou resistência produzidas durante o Regime Militar Brasileiro, no que se referem aos silenciamentos presentes nas canções de Chico Buarque nos anos de 1964 a 1974. Formulamos a hipótese que as canções produzidas durante o período de repressão, principalmente as de Chico Buarque, são documentos históricos que manifestaram um discurso de contestação e de mobilização. Selecionamos três canções para análise composta por Chico Buarque no período de 1964 a 1974, levando em consideração as condições de produção, tendo como base analítica a Análise do Discurso de linha francesa. Durante o percurso de análise, a pesquisa e constituição de recortes discursivos foram importantes para delimitar nosso campo de atuação. Analisaremos aqui os efeitos de sentidos possíveis presentes na canção buarqueana, explorando a resistência ao regime militar abordada pelo compositor em suas composições. Por meio da AD observamos que o locutor quer dizer, mas fica impedido de fazê-lo em função da censura, ou seja, o silêncio funcionando como resistência contra a censura, isto sendo uma constante em toda a análise. Nossas considerações partem a *priori* de questões trazidas para debate e entrelaçadas a partir do efeito metafórico através das formações discursivas que mobilizam novos sentidos e o discurso do sujeito compositor que evidencia o silêncio local (censura). Nossos apontamentos irão privilegiar as propriedades discursivas do discurso político analisado no período histórico e, como funcionava, identificando os efeitos de sentido que colocam em evidência tal discurso.

Palavras-chave: Efeito metafórico - Censura - Análise do Discurso - Silenciamento.

ABSTRACT

The protest songs become a fruitful field for the study of discourse analysis. This paper presents our analysis of these songs produced during the Brazilian military regime. Joining the French Discourse Analysis (DA) of Michel Pecheux (1938 - 1983) – developed in Brazil by Eni Orlandi and followers –, this study sought to investigate the metaphorical effect on these protest songs – the unsaid that is present in the silence and is expressed through the metaphors used by Chico Buarque. This study aims at investigating the poetic-political discourse of resistance or protest in songs produced during the Brazilian military regime, regarding this silencing in songs by Chico Buarque in the years 1964 to 1974. We hypothesized that the songs produced during the period of repression, especially by Chico Buarque, are historical documents which indicated a discourse of contestation and mobilization. Three songs selected for analysis comprised Chico Buarque in the period from 1964 to 1974, taking into account the conditions of production, based on analytical Discourse Analysis of French line. During the course of analyses, research and discursive constitution of clippings were important to delimit our field. Here we analyze the effects of possible meanings present in songs by Buarque, exploring the resistance to the military regime addressed by the composer in his compositions. By the use of DA, we noted that the speaker wants to say something but is prevented from doing so due to censorship, ie, silence working as resistance against censorship, it is a constant throughout the analysis. A priori, our considerations are brought for discussion of issues and intertwined from the metaphorical effect through discursive formations that mobilize new meanings and subject discourse that reflects the composer's silence site (censorship). Our notes will focus on the discursive properties of political discourse analyzed in the historical period, and how it worked, identifying the effects of meaning which show such discourse.

Keywords: Effect metaphorical – Censorship - Discourse Analysis - Silencing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema explicativo sobre Formação Discursiva

Figura 2 – Bolsa de Valores

Figura 3 – Tiro ao Álvaro

Figura 4 – Lira Paulistana

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1. CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
1.1 A Análise Do Discurso: A Teoria Do Discurso	16
1.2 O Materialismo Histórico	20
1.3 Linguística	25
1.4 A Psicanálise	27
1.5 Conceitos importantes em AD	29
1.6 O silêncio e a interdição do sentido uma questão para a AD no Brasil	48
2. CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA	54
2.1 Coleta de dados e caracterização do corpus	54
2.2 Um panorama histórico	59
2.3 As canções de protesto e os festivais	71
2.4 Música e censura	79
2.5 Chico Buarque: mocinho ou subversivo?	84
2.6 O procedimento analítico da Análise do Discurso	91
3. CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS DADOS	96
3.1 Recorte Discursivo nº 1: Apesar de você	96
3.2 Recorte Discursivo nº 2: Cálice	105
3.3 Recorte Discursivo nº 3: Fado tropical	113
3.4 Arrematando a teia do discurso	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	137

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O despertar para esse trabalho ocorreu em um momento familiar, onde compartilhando nossas ansiedades sobre que projeto iria ser desenvolvido durante os estudos no Mestrado em Ciências da Linguagem, ouvimos a seguinte frase *por que você não aborda as canções de protesto durante o regime militar?* A pergunta ficou em nossa mente durante dias, já que em nossa formação nos empenhamos em trabalhar o campo literário, voltando os estudos em Literatura para a música.

Há ainda uma força pessoal para abordar tal temática, já que em nossas vivências há o envolvimento familiar com as duas vertentes da história sobre o regime militar no Brasil, pois de um lado temos o perseguidor e do outro o perseguido. A vivência histórica desses familiares foi importante para que nos embrenhássemos nesse campo de pesquisa, pois de um lado temos o militar que defende o regime e toda a sua atuação no período histórico recortado para análise. Como também o militante de esquerda que trouxe suas impressões sobre o regime militar brasileiro e como este foi um período difícil para os intelectuais e os artistas.

Além do fato de termos esses familiares inscritos em formações discursivas distintas, podemos também explicar esse interesse pelo tema devido ao momento político pelo qual o Brasil passava durante a finalização das eleições para presidente no ano de 2010, quando pela primeira vez uma militante da esquerda e que lutou contra o regime militar assumia a presidência de nosso país.

Houve aqui uma inquietação científica para que nos encaminhássemos para os estudos dentro da temática proposta para esse trabalho. E convivendo com os catedráticos em nossos estudos nas salas da Universidade Católica de Pernambuco, observamos que eles tiveram sua história de resistência ao regime. Esse trabalho é sim repleto de paixão pela análise do discurso e pela temática proposta.

A perspectiva de estudar o efeito metafórico em letras da música popular brasileira (MPB), no período da ditadura militar, permite-nos trilhar por um campo muito fecundo para os estudos em Análise do Discurso (AD). Nosso interesse é propor o estudo do efeito que as metáforas exercem no discurso, os ditos que estariam silenciados, e outros ditos que são passíveis de aparecer nas canções e que geram efeitos de sentido diferentes para o opressor e para o oprimido. Devemos esclarecer que em AD as palavras não têm um sentido ligado a sua

literalidade, ou seja, o sentido existe nas relações de transferência que acontecem nas formações discursivas que estão em seu lugar histórico provisório.

Quando dizemos não-dito não estamos nos referindo a uma morte do dizer e nem tampouco a uma ausência de significação, mas sim a possibilidade do equívoco, da polissemia e as movências de sentido presentes no silêncio. Há uma inquietação que nos faz querer analisar os efeitos de sentido gerados (nos ouvintes militares e civis) pelas músicas de Chico Buarque durante os anos em que o Ato Institucional número 5 (AI-5) encontrava-se em vigor no Brasil. E para realizar esse estudo nosso interesse de análise são as composições de Chico Buarque. A inquietação acerca do tema gerou uma série de questões, que pretendemos responder no decorrer do trabalho. São elas:

Porque analisar as canções de Chico Buarque? O que há ainda para se estudar sobre este compositor? Por que o período do AI-5 e a ditadura militar? Por que analisar os sentidos possíveis e as representações do imaginário presentes nas metáforas? Que efeitos metafóricos há nas canções desse autor e como funcionavam nas formações imaginárias dos governantes e dos civis?

Estes questionamentos encontram sua voz dentro desta pesquisa. Este trabalho tem como objetivo principal analisar o discurso político-poético das canções de protesto ou resistência produzidas durante o Regime Militar Brasileiro, no que se referem às metáforas presentes nas canções de Chico Buarque nos anos de 1964 a 1974. Nosso objetivo norteador é investigar os não-ditos nas canções de Chico Buarque por meio do efeito metafórico, fazendo uma ligação entre os conceitos aqui suscitados. Para que isso seja possível filiamos-nos aos postulados da Análise do Discurso de linha francesa, para analisarmos o silêncio local (censura), observando os processos do interdiscurso.

Formulamos a hipótese de que as canções produzidas durante o período de repressão, principalmente as de Chico Buarque, são documentos históricos que manifestaram um discurso de contestação e de mobilização.

No primeiro capítulo trazemos um panorama histórico da AD, conceitos importantes dentro da Análise do Discurso e um pouco de sua história no Brasil, sustentada numa reflexão inicial trazida por Eni Orlandi. Trabalharemos também com a concepção de língua como possibilidade de discurso, pois em nosso entendimento a AD não é uma disciplina que trabalha somente com a interpretação, mas sim com os sentidos que são possíveis dentro de um corpus.

O capítulo 2 pretende esclarecer o percurso metodológico do trabalho. Neste capítulo, enfatizaremos a AD como procedimento analítico, conduzindo o leitor para o foco

metodológico do trabalho. Nele apresentaremos os fatos e acontecimentos ocorridos para que os militares usurpassem o direito democrático do povo brasileiro. Esse primeiro contato com a história oficial nos possibilitará compreender a posição do sujeito compositor inscrito na Formação Discursiva da Musica Popular Brasileira de Resistência (FD MPB-R).

Podemos dizer que o discurso não tem início nem fim, pois está sempre associado a outros discursos (o interdiscurso) que fazem parte do dizer. Conseqüentemente, sempre há algo a ser dito, resta algo, ou seja, o exterior do linguístico, que Pêcheux aponta como aquilo que a linguística tradicional não sustenta.

No capítulo 3 apresentaremos nossas análises e os sentidos possíveis no uso do recurso estilístico para a construção do discurso político-poético nas canções de Chico Buarque, encontrando o deslocamento dos sentidos que foram silenciados, mas que através dos efeitos de metáfora não se silenciaram.

Nosso trabalho encontra sua importância em trazer um novo olhar a respeito da canção buarqueana, um trabalho corajoso, já que trabalharemos com conceitos considerados densos dentro da Análise do Discurso, paráfrase e polissemia. Compreendemos que a polissemia aponta para a criatividade e a paráfrase está relacionada à produtividade, esses dois conceitos estão ligados a partir de uma historicidade dentro da produção do discurso.

CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na década de 1960, foi instaurado no Brasil o Regime Militar, que pretendia garantir o avanço do Capitalismo e eliminar a influência das ideias socialistas dentro da sociedade brasileira. Ademais, era o período da Guerra Fria, e os segmentos da sociedade brasileira que não concordaram com também a usurpação do direito democrático, não só lutaram contra o Estado, como se viram obrigados a aceitar a ideologia autoritária dos militares.

É nesse momento crítico de nossa história que a Análise do Discurso de Michel Pêcheux vem para o Brasil.

A AD de Michel Pêcheux teve como marco inaugural o ano de 1969, cerca de cinco anos após a instauração do Regime Militar no Brasil. Enquanto isso, a conjuntura mundial era tensa, pois de um lado havia o imperialismo americano que buscava a erradicação das ideias socialistas e do outro lado os simpatizantes dos ideais de Lenin e de Karl Marx, gerando assim uma preocupação caso houvesse qualquer atrito político, isso, provavelmente, poderia ser o estopim para o desencadeamento de uma terceira guerra mundial.

As análises neste trabalho serão compostas de três canções de Chico Buarque de Hollanda, duas delas em parceria com outros compositores na época em que o Brasil estava sob o governo de Emílio Garrastazu Médici, considerado o presidente mais repressor de todos durante a ditadura militar brasileira.

Compreender o Regime Militar é não somente entender o curso da História, mas trazer para o questionamento fatos que nos perturbam até hoje. A produção cultural do período em questão era fortemente influenciada pela situação sócio-política. Em 5 de janeiro de 1967, data da promulgação do Ato Institucional número 5 que fortaleceu a chamada linha dura do regime militar, a maioria dos direitos públicos foram cassados. A partir do AI-5 a produção cultural do país passou a ser regulamentada, toda e qualquer obra tinha que passar pelos órgãos de censura.

Por conseguinte, os compositores passaram a utilizar diversos recursos para burlar a censura, lançando mão de um discurso metafórico que tinha como marcas a polifonia e a heterogeneidade, com intuito de conscientizar o público. Assim sendo, no meio artístico a frase “silêncio ou metáfora” era muito divulgada.

Nossa problemática se faz presente quando observamos que as canções produzidas durante o Regime Militar veiculavam um discurso específico de contestação e de mobilização que na maioria das vezes precisava ser ocultado dos censores.

Assim sendo, é a AD que nos fornece suporte para uma pesquisa mais aprofundada sobre o sujeito, os discursos polifônicos e os efeitos metafóricos presentes nas canções de Chico Buarque, mas para que possamos analisar esses detalhes temos que primeiramente conhecer os pontos importantes da Análise do Discurso de Michel Pêcheux, sua história e seus fundamentos epistemológicos, a fim de traçar uma linha para que possamos compreender as questões que nos intrigam: efeito metafórico, discurso do silêncio, censura e o sujeito compositor.

1.1 A Análise do Discurso: a teoria do discurso

Ao formular a disciplina de entremeios, Análise do Discurso de linha francesa, Michel Pêcheux trouxe uma visão crítica da linguagem opondo-se aos estudos linguísticos tradicionais, que visavam um estudo conteudista do texto.

A história da AD vem de muito antes de Michel Pêcheux, desde os formalistas russos, pois segundo Brandão (2004) foram eles que “abriram espaço para a entrada no campo dos estudos linguísticos daquilo que se chamaria mais tarde discurso”.

Operando com o texto e nele buscando uma lógica de encadeamentos “transfrásticos”, superam a abordagem filológica ou impressionista que até então dominava os estudos da língua (Opus Cit. 2004, p. 13).

O livro *Análise do Discurso*¹ de Zellig Harris, publicado em 1952, pode ser entendido como marco inicial da Análise do Discurso. Apesar da obra de Harris ser considerada um marco para a AD, ainda não havia deixado de ser uma extensão da linguística, já que não partia para as reflexões sobre os significados e tampouco valorizava as condições sócio-históricas.

A Análise do Discurso desenvolveu-se na década de 1960 em oposição a dois quadros teóricos dentro do domínio da linguagem: o do estruturalismo linguístico gerado a partir da produção de Ferdinando de Saussure, no início do século XX e do projeto da gramática gerativa transformacional, conduzido por Noam Chomsky na década de 1950 (AMARAL, 2007, p.16).

A partir da década de 60, considerada como período de inauguração dos estudos da AD, o que se propunha era o discurso como objeto de estudo, e cujo objetivo era observar o funcionamento da língua na produção dos sentidos no discurso.

¹ Discourse Analyses

Nessa época, a AD surge na França, através dos estudos de Pêcheux e Dubois. Pêcheux era filósofo, mas apresentou uma perspectiva bem diferente de Dubois, filólogo que concebia a AD como um processo natural dentro da Linguística, mas foi Pêcheux que ficou conhecido como “pai” da inicialmente denominada Análise Automática do Discurso (1969)². Segundo Pêcheux (ADD – 69):

Até os recentes desenvolvimentos da ciência linguística, cuja origem pode ser marcada com o Curso de Linguística Geral, estudar uma língua era, na maior parte das vezes, estudar textos, e colocar a seu respeito questões de natureza variada provenientes, ao mesmo tempo, da prática escolar que ainda e chamada de compreensão de texto, e da atividade do gramático sob modalidades normativas ou descritivas: “De que fala este texto?”, “Quais são as ‘ideias’ principais contidas neste texto” e “Este texto está em conformidade com as normas da língua na qual ele se apresenta”, ou então “Quais as normas próprias a este texto?” (PÊCHEUX, 1997, p. 61).

A AD amplia seu campo de atuação para outras áreas do conhecimento a partir do momento em que articula o linguístico com o social. De início, a AD foi definida como um estudo das condições de produção dos enunciados e se apoiava nos conceitos e métodos da Linguística.

Distanciando-se da tradição em Linguística que explicava o sentido recorrendo ao conceito de sistema e, portanto, na imanência das relações entre suas formas, a Análise do Discurso vê uma exterioridade como elemento constitutivo dos sentidos. O discurso aparece, então, como objeto teórico no qual se poder ver a relação entre o dizer e as condições de produção desse dizer (SILVA, 2005, p. 84).

Compreendemos que a Linguística tem como objeto próprio a língua, sendo importante para a AD a relação entre linguagem, pensamento e mundo. Para a AD, o interesse não é simplesmente a fala ou a linguagem, mas o que fica nessa interseção, ou seja, o discurso, que não é uma simples transmissão de informação ou um simples ato do dizer, ele traz a exterioridade da linguagem, evocando circunstâncias ideológicas e sociais.

Tanto nas teorizações como na prática, a análise do discurso tende a considerar níveis de análise distintos, mediante a passagem por graus sucessivos de integração. Independentemente do domínio de aplicação que ela contemple, a análise do discurso separa o discurso propriamente dito, que é o objeto de conhecimento da disciplina, do texto, que é seu objeto empírico (SARFATI, 2010, p. 19).

² AAD-69

A AD trabalha com a exterioridade da linguagem, recusando as concepções que reduzem sua função como expressão do pensamento ou como instrumento de comunicação. Em AD compreendemos a linguagem como um processo de transformação, já que a língua é construída através do sujeito e no sujeito produzindo efeitos de sentido.

Segundo Pêcheux (2010) o estudo gramatical e semântico visava a um fim, estabelecido pelo produtor do texto um “fazer-se compreender”. Em AAD-69, Pêcheux dá início à construção de um dispositivo teórico e analítico, um objeto epistêmico, que como instrumento da linguagem propiciaria que diferentes significados viessem a tona, de maneira que não havia somente a relação instrumental e técnica.

Assim, o estudo da linguagem, que havia de início almejado o estatuto da ciência da expressão e de seus meios, pretendendo tratar de fenômenos de grande dimensão, se curvou à posição que ainda é hoje lugar da linguística. Mas, como é de regra na história da ciência, a inclinação pela qual a linguística constituiu sua cientificidade, deixou a descoberto o terreno que ela estava abandonando, e a questão que a linguística teve que deixar de responder continua a se colocar, motivada por interesses a um só tempo teóricos e práticos (Op. cit., 1997, p. 62).

Pêcheux não era linguista, mas motivou toda uma reflexão sobre a história das ciências humanas, buscou uma análise das bases epistemológicas que possibilitaram o surgimento da AD, e ainda, colocou em ênfase o papel da Linguística no âmbito das ciências humanas e na contribuição que a ciência da linguagem traz para os estudos em AD.

Para o teórico, a língua não é somente instrumento de comunicação e o discurso não é o mesmo que fala (*parole*), ou seja, o discurso não é uma “maneira individual concreta de habitar a ‘abstração’ da língua, não se trata de um uso, de uma utilização ou da realização de uma função” (PÊCHEUX, 2009, P. 82).

Ressaltamos que Pêcheux reformulou a teoria saussuriana rompendo com a dicotomia língua-fala e considerou o processo de produção do discurso, denominado de processo discursivo. A construção da teoria e de seu mecanismo de trabalho traz as condições de produção do discurso que se materializam em uma estrutura relativa a este processo e que a AD permite que seja percebido, evidenciando assim, a forma de subjetivação e a interpelação ideológica que assujeitam o indivíduo e determinam a produção de sentido.

Maldidier (2011, p. 47) salienta que “a Análise do Discurso propôs aos linguistas um modo de abordagem da relação entre a língua e a história; ela fez os marxistas saírem do discurso especulativo da filosofia da linguagem”.

Pêcheux, no entanto, fundamentou sua obra no que ele chama de “*a tripla entente*”, ou seja, fundamentou seus estudos a partir da leitura de Saussure, Marx e Freud.

O efeito subversivo da trilogia Marx-Freud-Saussure foi um desafio intelectual engajando a promessa de uma revolução cultural, que coloca em causa as evidências da ordem humana como estritamente biossocial (PÊCHEUX, 2006, p. 45).

Pêcheux trabalhava dentro dos processos discursivos e foi a partir da afirmação de Althusser (1980, p. 93): “a ideologia interpela indivíduos como sujeitos” que se encaminhou para postular uma teoria materialista do discurso.

*Nos pontos de partida da teoria do discurso elaborada por Michel Pêcheux, há uma reflexão sobre a língua (e a linguística) e um aprofundamento do trabalho então conduzido por Althusser sobre a instância ideológica e a interpelação do sujeito pela ideologia (cf. o artigo publicado em *La Pensée sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE)*, em junho de 1970 (MALDIDIER, 2011, p. 48).*

Compreendemos que o sujeito é atravessado pela ideologia e que é no discurso que esta encontra seu lugar de materialização. Assim sendo, esses dois conceitos (ideologia e discurso) se tornam primordiais para o quadro teórico da AD.

Pêcheux toma como objeto de análise o discurso, que na AAD-69 é definido como “efeito de sentido entre interlocutores”. Ao iniciar a noção de discurso, o autor introduz uma crítica ao modo simplista de entender a língua como ferramenta conteudista, de comunicação e informação entre emissor e receptor.

Procurou, sob a forma de ‘proposições’, alguns elementos que podem fornecer a base de uma análise científica dos processos discursivos, articulando, no materialismo histórico, o estudo das superestruturas ideológicas, a teoria psicanalítica e as pesquisas linguísticas (AMARAL, 2007, p. 16).

Além da leitura de Althusser, Pêcheux tem seu trabalho influenciado por Foucault, e apropria-se do termo “formação discursiva” (FD) adaptando-o para que a AD seja submetida a um trabalho mais específico.

Maldidier (2011) afirma que “quer a expressão tenha sido ou não emprestada de Michel Foucault, o que mais importa é seu deslocamento”, portanto, foi a partir desse empréstimo, que Pêcheux concebeu a FD como componente da Formação Ideológica.

Pelo confronto do político com o simbólico, a Análise do Discurso que ele propõe levanta questões para a Linguística, interrogando-a pela historicidade que ela exclui, e, do mesmo modo, ela interroga as Ciências Sociais questionando a transparência da linguagem sobre a qual elas se sustentam. Por meio desse questionamento à transparência da linguagem no campo das Ciências Sociais,

Pêcheux critica o fato de que estas não rompem, ao contrário, estão em continuidade com a ideologia que as funda. (ORLANDI, 2005, p.11).

Compreendemos que existem relações ideológicas de força nas sociedades de classe e na materialidade linguageira, e que Pêcheux (ADD-69) trouxe uma reflexão sobre as questões de interpretação dos textos. Para o teórico trata-se de “examinar diferentes tipos de resposta que podemos discernir nas práticas atuais de análise: a maneira pela qual o terreno deixado livre pela linguística é abordado em cada caso será o meio de nossa classificação”.

Esses métodos se dão, pois, a tarefa de responder a questão sob uma forma, por assim dizer, "pré-saussuriana": colocam-se fora da linguística atual, o que não quer dizer que não se baseiam em conceitos de origem linguística — simplesmente, esses conceitos estão defasados em relação à teoria linguística atual (PÊCHEUX, 1997, 63).

Salientamos que Pêcheux, como participante do partido comunista francês, teve seu trabalho influenciado pela ideologia do partido, e por isso trouxe o materialismo histórico para postular que o discurso tem uma história, ou seja, não está solto no tempo e espaço.

1.2 O materialismo histórico

Análise do Discurso é uma disciplina de entremeios e seu objeto de estudo é multifacetado, ou seja, para compreender o(s) sentido(s) presentes no discurso faz-se necessário um estudo histórico do momento das condições de produção do discurso.

Se a definição da especificidade de uma área de estudo implica a definição do objeto, a Análise do discurso concentra objetos ao mesmo tempo linguísticos e históricos. Por isso o objeto de estudo da análise do Discurso – o discurso – é multifacetado; nele congregam-se as dimensões linguística e histórica. É a partir dessa compreensão, de que a história não pode ser apartada do funcionamento da língua no discurso, que se pode reconhecer a Análise do discurso como uma disciplina de entremeio no campo das ciências sociais. (AMARAL, 2007, p. 19).

Compreendemos que a língua e a história constituem a chamada *ordem do discurso* (cf Foucault, 1996), sendo o discurso o ponto de partida e ao mesmo tempo de chegada. Pêcheux para desenvolver sua teoria trabalhou com o Materialismo Histórico, já que este possibilitava tratar os fatos históricos a partir de um olhar crítico.

O discurso se inscreve, então, como objeto de investigação do Materialismo Histórico, uma vez que este é assimilado a uma prática específica, exigida (determinada) pelas relações das forças sociais e sempre realizada por meio de um

aparelho, o que marca uma perspectiva althusseriana no modo de definição do objeto. (SILVA, 2005, p. 84).

Pêcheux fortaleceu a relação de filiação da AD ao Materialismo Histórico, a partir do ponto de interesse “a superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção que domina a formação social considerada” (PÊCHEUX E FUCHS, 1993, p. 165).

Com a entrada da noção de ideologia nas ciências da linguagem, o teórico pôde dar maior sustentação a não inocência da linguagem, pois para ele a língua não era um “conceito diferencial”. Na fase inicial da AD, as noções de ideologia a que Pêcheux recorreu são marxistas, mas durante o amadurecimento de seu trabalho a visão de Althusser foi contemplada ao tratar do assujeitamento ideológico.

Direi numa primeira fórmula: toda a ideologia interpela os indivíduos concretos como sujeitos concretos, pelo funcionamento da categoria de sujeito. (...) Sugerimos então que a ideologia age ou funciona de tal forma que recruta sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou transforma os indivíduos em sujeitos (transformando-os a todos) por esta operação precisa que chamamos interpelação, que podemos representar-nos com base no tipo mais banal interpelação policial (ou não) de todos os dias (ALTHUSSER, 1980, p. 99).

Observamos que Althusser trouxe a interpelação como uma prática cotidiana e que é submetida a um ritual preciso. Para Sarfati (2010), Althusser tinha “como ponto de partida a distinção limiar entre “uma teoria da ideologia em geral” e “uma teoria das ideologias particulares, que exprimem sempre, quaisquer que sejam suas formas (religiosa, moral, jurídica, política), posições de classe”.

A originalidade de Althusser, grande leitor do teórico italiano Antônio Gramsci, consiste em retomar, arejando-a, a herança marxista. No esquema de uma formação social, na qual Marx opõe a superestrutura (instância da ideologia) e a infraestrutura (instância econômica das relações sociais de produção), Althusser propõe a hipótese da autonomia relativa da superestrutura e da ação deste sobre a infraestrutura. O objetivo de sua reflexão é conseguir separar os mecanismos de toda ideologia, mostrando como, pelo próprio modo de funcionamento, ela contribui na proporção de sua eficácia, para reprodução das relações sociais (e, por conseguinte, para a reprodução das relações de dominação que ali se articulam (SARFATI, 2010, p. 112).

Sobre Althusser, Pêcheux (2011) diz que “para que se pudesse compreender a questão da ideologia, Althusser³ afirmava explicitamente que seria necessário considerá-la do ponto-de-vista da “reprodução das relações de produção capitalistas”. Isso causou um problema

³ Pêcheux refere-se ao artigo de Althusser sobre os aparelhos ideológicos de Estado.

adicional, pois o trabalho de Althusser foi considerado como um trabalho de sociologia funcionalista.

Analisando o objetivo desse famoso artigo, no entanto, não há como não notar o fato de que considerar a ideologia do ponto de vista das “relações de reprodução” necessariamente implica, para um marxista, em também considerá-la do ponto-de-vista da resistência à reprodução, ou seja, da perspectiva de uma multiplicidade de resistências e revoltas heterogêneas que se entocam na ideologia dominante, ameaçando-a constantemente. Portanto isso implica em considerar ideologias dominadas não como micro-organismos ideológicos pré-construídos com a tendência para se desenvolver de tal forma que venham a substituir simetricamente a dominação da ideologia dominante (PÊCHEUX, 2011, p. 96).

Para Althusser (2007, p. 8) a ideologia possui uma existência material, e é a partir dessa existência que seu estudo deve ser feito e não como meramente ideias, uma vez que para ele “trata-se de estudar as ideologias como um conjunto de práticas materiais necessárias à reprodução das relações de produção. O mecanismo pelo qual a ideologia leva o agente social a reconhecer o seu lugar é o mecanismo da assujeição”.

É preciso que se entenda que Pêcheux trabalhava a partir da luta de classes e dessa posição ele diz que:

A meu ver, os movimentos que aconteceram no fim da década de 1960 em torno da escola, da família, da religião, da divisão social do trabalho, e o relacionamento com o meio-ambiente constituem, todos eles, aquilo que chamo de lutas ideológicas de movimento, ao mesmo tempo em que, sem dúvida, são uma questão de luta de classes no terreno da ideologia, essas lutas devem ser pesadas não como lutas entre classes constituídas como tais, mas, em vez disso como uma série de disputas e embates móveis (no terreno da sexualidade, da vida privada, da educação, etc.) pelos processos por meio dos quais a exploração-dominação da classe burguesa se reproduz, com adaptações e transformações (PÊCHEUX, 2011, p. 97).

No campo marxista, a reflexão althusseriana provém da aproximação de conceito de ideologia e do conceito de inconsciente, tomado de empréstimo da psicanálise:

Para fornecer uma referência teórica, direi retomando o exemplo do sonho agora na concepção freudiana, que a proposição enunciada: a ideologia não tem história, pode e deve (e de maneira que não tem nada de arbitrário, mas é pelo contrário teoricamente necessária, porque existe uma ligação orgânica entre as duas proposições) ser posta em relação direta com a proposição de Freud segundo a qual o inconsciente é eterno, isto é, não tem história. Se eterno não quer dizer transcendente a toda a história (temporal), mas onnipresente, transhistórico, portanto imutável na sua forma ao longo da história, retomarei, palavra por palavra, a expressão de Freud e direi: a ideologia é eterna como o inconsciente. E acrescentarei que esta aproximação me parece justificada pelo fato de que a eternidade do inconsciente tem uma certa relação com a eternidade da ideologia em geral (ALTHUSSER, 1980, p. 75).

A ideologia é estabelecida na história a partir das formações sociais, ou seja, nos modos de produção e das lutas de classe. É concebida como uma construção imaginária, sendo uma representação da relação imaginária do sujeito com suas condições reais de existência. O que faz com que a Ideologia tenha uma história é o fato de considerarmos que ela tem uma estrutura e um funcionamento que fazem dela uma realidade, de maneira que, essa estrutura e o funcionamento se manifestam na mesma forma imutável em toda história.

Sarfati (2010) apresenta as duas teses que Althusser defendeu:

1. *A ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.*
 2. *A ideologia tem uma existência material.*
- Althusser esclareceu a primeira tese, especificando que “é antes de tudo, a relação (dos ‘homens’) com tais condições de existência que lhes é apresentada ali” e “que está no centro de toda representação ideológica, portanto imaginária do mundo real”. Quanto ao valor da segunda tese, ele explicou que “considerando-se só um sujeito, (...) suas ideias são seus atos materiais inseridos em práticas materiais, regulados por rituais materiais, os quais são definidos pelo aparelho ideológico material de que dependem as ideias desse sujeito” (Op. cit., 2010, p. 113).*

Compreendemos então que o sujeito é interpelado pela ideologia, ou seja, sem ideologia não existe um sujeito. Para Althusser o sujeito é constitutivo de toda ideologia, mas “a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) constituir os indivíduos concretos em sujeitos” (ALTHUSSER, 1980, p. 94).

Salientamos que o sujeito pode ser interpelado por várias ideologias, sejam elas, políticas, jurídicas, religiosas, familiares etc., que se fazem presentes através dos aparelhos ideológicos. É a partir da sua filiação ideológica que o sujeito pontua seu lugar no espaço e que todo o seu dizer será pertencente a essa filiação.

Althusser modificou a teoria marxista, quando tratou dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), e este passou a ser visto como instituições aparentemente neutras: instituições de ensino, instituições religiosas, a família, e não somente as instituições repressivas (Forças Armadas, sistema presidiário, sistema jurídico, polícia) onde a classe dominante é que detém o poder e utiliza da força para manter a “ordem”.

Ao buscar continuamente a teorização no que se refere ao ideológico em todas as ciências, podemos dizer que há uma diferença entre Pêcheux e alguns teóricos dos quais se aproxima.

Em *Remontemos de Foucault a Spinoza* - mesmo com a contribuição de Foucault com noções essenciais⁴ para a AD - para Pêcheux a reflexão foucaultiana não tem a ideologia como fio condutor, por isso ele retoma Spinoza, pois neste a ideologia está no questionamento que faz no interior da própria doutrina.

O trabalho de Spinoza constitui uma espécie de antecedente de uma teoria materialista das ideologias, sob uma forma rudimentar que contém, entretanto, o essencial, a saber, a tese segundo a qual quanto menos se conhecem as causas, mais se é submetido a elas (Cf. GREGOLIN, 2010, p. 8).

No Materialismo Histórico convergem dois pontos que decorrem para a fundamentação da AD, a totalidade e a ideologia. A ideologia liga-se intimamente aos processos sócio-históricos e a totalidade propicia a compreensão da constituição como processo circunstancial da linguagem a história.

Gramsci (1978) introduziu uma inovação profunda na tradição marxista quando incluiu a sociedade civil na superestrutura, como parte do Estado. Seguindo a linha proposta por Gramsci, Althusser dispôs que no Estado encontramos um “aparelho repressivo”, que é constituído pelas instituições as quais nos filiamos desde o nascimento.

Para Althusser, não importa se as instituições que funcionam como aparelhos ideológicos do Estado são públicas ou privadas. O importante é que elas funcionam principalmente “através de ideologia”, e não “através da violência” (PEREIRA, 1995, p. 94).

Althusser criou um conceito muito amplo de Estado. Para o filósofo o AIE está sob o domínio da sociedade civil, de maneira que, o Estado possui seu próprio AIE. Segundo Pereira (1995) “não há necessidade nem razão para responsabilizar exclusivamente o Estado pela legitimação e reprodução das relações de produção vigentes”.

O Estado é apenas uma das instituições através da qual a classe dominante legitima seu poder e a sociedade como um todo se organiza e se reproduz. (...) A legitimidade do poder do Estado, ou, mas precisamente, a legitimidade da elite política governamental que dirige o Estado em nome da sociedade, depende de sua capacidade de estabelecer sua hegemonia ideológica sobre o resto da sociedade (Op. Cit., 1995, p. 95).

Os Aparelhos Ideológicos de Estado enumerados por Althusser são a princípio: o religioso, o escolar, o familiar, o político, o sindical, o da informação e o cultural.

⁴ Através da leitura de Foucault, Pêcheux reelaborou diversos conceitos para a AD, um deles foi a Formação Discursiva.

Observamos que a “ideologia tem uma existência material”, ou seja, existe sempre enraizada em práticas materiais. Para Pêcheux (2010, p. 131) “os aparelhos ideológicos não são a realização da Ideologia em geral”.

“A ideologia da classe dominante não se torna dominante pela graça do céu...”, o que quer dizer que os aparelhos ideológicos de Estado não são a expressão da dominação da ideologia dominante, isto é, da ideologia da classe dominante (...) mas sim que eles são seu lugar e meio de realização. (...) mas os aparelhos ideológicos do Estado não são, apesar disso, puros instrumentos da classe dominante, máquinas ideológicas que reproduzem pura e simplesmente as relações de produção existentes (Op. Cit., 2010, p. 131).

A partir desse parâmetro estabelecido por Pêcheux, que os AIE são a presença da ideologia dominante; como exemplo, citamos a censura do período do regime militar brasileiro, que regulamentava todas as manifestações culturais do período.

A Ideologia é um conceito de suma importância dentro da Análise do Discurso, é através da compreensão da ideologia em o sujeito está filiado, que podemos compreender seu discurso e as entrelinhas do discurso, mas e quanto à linguística qual a sua relação com o materialismo histórico?

1.3 Linguística

Como dissemos anteriormente a AD é uma disciplina de entremeios e utiliza-se dos conceitos linguísticos como suporte para a teoria. Ela não segue nenhuma hierarquia, pois a Linguística se sobrepõe como um suporte base, e com o suporte dado pelo Materialismo Histórico, há uma imposição de uma reunificação da visão daquilo, que a linguística deixou de lado, ou seja, dentro do estudo da língua abriu-se espaço para a exterioridade.

A língua para a AD é material e não abstrata, e sua materialidade vem dos pressupostos marxistas e psicanalíticos. O estudo da língua pela AD é feito a partir da “ótica da relação do sujeito com a história, sempre, mas também, em algumas pesquisas, numa certa relação de poder psicanalítica entre língua e sujeito, sem desconsiderar a relação com a história”. (GRIGOLETTO, 2008, p. 49).

O sujeito, enquanto resultado de condições sócio-históricas, não é um indivíduo, pois habita a língua, de modo que, esta ganha opacidade e foge à teoria que a concebe como transparente.

Segundo Grigoletto (2008) “a relação do sujeito com a/s língua/s permite uma apreensão e uma compreensão mais definidas do objeto”, o que permite que a língua adquira materialidade e densidade.

Observamos que Pêcheux questionou o modo como os soviéticos, dentro do marxismo, continuaram tratando a linguística sob conjecturas idealistas, sobre isso Gadet (2011) nos informa que:

*Eu gostaria de começar mencionando um linguista ocasional que, além de governar um estado, considerou as relações entre a língua e a ideologia: Josef Stalin. Stalin é bastante conhecido entre os linguistas por seu artigo *Marxismo e problemas de linguística*, em que aborda a relação entre a linguagem e as classes sociais. Como também é amplamente sabido, ele resolve essa questão afirmando que a linguagem não é uma superestrutura.*

(...) quando Lenin falou sobre as lutas ideológicas como nossos adversários, ele usou metáforas. Stalin traduziu essas metáforas em termos reais. E assim começaram os horrores de 1937.

Se uma metáfora for lida ao pé da letra, a língua acaba sendo tomada pela realidade, a representando sem distanciamento. Estabelecida como equivalente à realidade, a ordem da língua seria, então categórica, séria, precisa. O significado existiria em si próprio porque coincidiria com palavras na realidade de uma ideologia (Op. cit., 2011, p. 99).

Os materialistas consideravam a língua como pertencente à superestrutura ideológica de uma formação social, ou seja, há uma separação entre a língua que pertence ao nível da infraestrutura, e a língua do Estado. Concebemos que História e Língua existem uma junto à outra, pois são efeitos do trabalho do sujeito.

Em nossa língua, sou forçado a me estabelecer primeiro como sujeito antes de expressar a ação que, por causa disso, será somente um atributo do sujeito: eu faço apenas a consequência e o resultado do que sou (BARTHES, apud GADET. 2011 104).

Para o analista do discurso não é a organização da língua (pensada na linguística sob o modo de oposição ou de regra), nem a organização social (classe, grupo) o que interessa, mas a ordem da língua, a sua sistematicidade e a possibilidade do equivoco, havendo brechas para o sujeito e a história. Teixeira (2005) fala que Pêcheux abriu uma fissura no campo das ciências sociais:

O autor concebe o discurso e a análise do discurso como o lugar preciso onde é possível intervir teoricamente nas ciências sociais para transformá-las de dentro para fora, conferindo-lhes um verdadeiro estatuto científico. A convocação da linguística atende esse objetivo (Op. Cit. 2005, p. 28).

A Linguística traz para a AD um estatuto de ciência, uma ciência do discurso, cujo funcionamento propõe uma intervenção teórica, todavia, a AD não trabalha com conceitos isolados, ela se fundamenta em apontamentos que são oriundos da ciência psicanalítica.

1.4 A psicanálise e suas contribuições para a AD

A AD de linha francesa não crê na transparência da linguagem, e na exterioridade do sujeito em relação a esta, Pêcheux utilizou-se do materialismo histórico e da psicanálise para elaborar a tese de que o dizer escapa ao enunciador, ou seja, *é irrepresentável, em sua dupla determinação pelo inconsciente e pelo interdiscurso* (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 17).

Ao trabalhar com o sujeito da psicanálise, Pêcheux trouxe para a AD o sujeito do inconsciente através da leitura que Lacan fez de Freud, mas com a filiação ao marxismo houve a imposição de processos sócio-históricos, como espaço de produção do mundo simbólico e como base para os agentes formadores do inconsciente.

Desde suas primeiras produções na área, Pêcheux formula-a no encontro entre a língua, o sujeito e a história, e convoca, para estudá-la, um quadro epistemológico em que figura o materialismo histórico, seguido da linguística e da teoria do discurso, as três regiões atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica (TEIXEIRA, 2005, p. 25).

A aproximação da AD com a psicanálise deve-se à conjuntura político-científica dos anos 60. Segundo Teixeira (2005) “a psicanálise não apresenta aí uma região a mais, ao lado das outras três que constituem o quadro epistemológico da AD: ela o *atravessa*”.

Ao fundar a análise do Discurso como disciplina da Linguística e convocar a Psicanálise como uma das disciplinas constituintes desse campo, ele⁵ reafirma a interdisciplinaridade como destinos dos estudos relativos à linguagem, e mais particularmente ao discurso (VILAR DE MELO, 2005, p. 64).

Em “*A língua inatingível*” observamos que as articulações e as aproximações se dão de maneira mais explícita, Pêcheux e Gadet trazem conceitos criados por Lacan e aprimorados por Milner⁶. Segundo Orlandi (1996) o caminho que a teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica) faz constitui o quadro epistemológico da AD, pois *há a relação necessária da ideologia com o inconsciente*.

⁵ Vilar de Melo refere-se a Pêcheux.

⁶ Os autores se referem à Milner comentando sobre o trabalho do autor no que se refere ao estatuto linguístico da metáfora, pois a definição de metáfora de Lacan é bastante conhecida e Milner traz a metáfora como um fato de linguagem com uma origem sintática.

O trabalho proposto por Michel Pêcheux teve que se confrontar com o “mito omni-eficiente do sujeito psicológico”, desvelando o “narcisismo universal do pensamento humano”, por meio do qual o sujeito é pensado como “estrategista consciente, racional e lógico-operatório” cujos poderes são limitados pelo biológico e pelo social (GREGOLIN, 2005, p. 108).

Para a autora os psicólogos profissionais não são responsáveis por esse mito, pois para Pêcheux, eles apenas deram forma ao mito. O mito do “*omni-eficiente do sujeito psicológico*” é uma evidência epistemológica da ação humana. Observamos que na maioria das vezes os linguistas, historiadores e sociólogos não estão atentos a essa diferença, e cometem o erro de confundir a psicologia e a psicanálise de uma maneira global como “teoria do sujeito”.

Pêcheux recusou as noções filosóficas que fazem do sujeito livre (aquele que se considera a origem do dizer), o teórico confere “à subjetividade uma dimensão ao mesmo tempo ideológica e psicanalítica, através do conceito de forma-sujeito” (TEIXEIRA, 2005 p. 45).

Apesar de sua aproximação com a psicanálise, Pêcheux não se apartou do Materialismo Histórico, pois para Pêcheux (1988, p. 139) a “questão da supremacia absoluta do Simbólico traz consigo uma filosofia e uma epistemologia lacaniana cujos interesses devem ser confrontados com os do materialismo”.

Pêcheux foi aluno de Althusser, o que lhe propiciou uma aplicação das teses althusserianas para seus estudos sobre a linguagem. Segundo Teixeira (2005) “a obra de Althusser –sabe-se – representa um esforço de releitura do marxismo, tendo circulado a partir dos anos 60, junto a outras tentativas de renovação teórica (Foucault, Derrida e Lacan), todas elas tendo em mira o estatuto do sujeito”.

Althusser usou a teoria idealista de sujeito, que difere do sujeito abordado por Foucault, Derrida e Lacan, já que estes estavam interessados na linguagem. O sujeito althusseriano é o sujeito da ideologia.

É através dessa ligação que Pêcheux adota o conceito de discurso, reformulando a tese de Althusser de que *a Ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos*, introduzindo-a no discurso. Althusser teve uma importância decisiva quanto à aproximação do marxismo com a psicanálise.

Nessa estratégia e nesse confronto, “Freud e Lacan” (1964) bem como “Marx e Freud” (1976), (...) são duas táticas essenciais, adotadas, cada uma delas, em cada um dos referidos momentos. A leitura de ambos permite, portanto, na medida em que abrangem esses dois momentos, uma forma de acesso completa, embora unilateral, à démarche althusserianas (SILVA, 2000, p. 237).

A psicanálise traz para a AD a questão do sujeito, não o sujeito cartesiano, mas o sujeito do inconsciente. Segundo Teixeira (2005, p. 72) a AD se defronta com três circunstâncias: a impossibilidade de sustentar uma teoria idealista do sujeito como agente autônomo, não achar na Linguística uma teoria da enunciação consolidada que permita diferenciar o *sujeito da enunciação* do *sujeito gramatical* e a possibilidade que a psicanálise oferece de resolver o impasse da AD através de uma teoria sobre o sujeito além da extensão cartesiana ou idealista.

Em *Les vérités de La Palice*, através da releitura da noção althusseriana de *interpelação*, Pêcheux (1975) irá confrontar a formulação lacaniana sobre o sujeito constituído pela linguagem, de maneira que confere a subjetividade um princípio ideológico e psicanalítico, através da *forma-sujeito*. Segundo Tfouni e Laureano (2005):

Tanto na AD o sujeito não é aquele do empirismo, não podendo, portanto ser reduzido a categorias de classificação. Como dissemos, o sujeito é singular, pois é interpelado ideologicamente (Althusser 1983) e não é um indivíduo, visto que é aquele que emerge entre significantes (Lacan 1998) de modo único (Op.Cit, 2005, p. 4).

Pêcheux ao constituir a base teórica da AD, a partir da psicanálise, da linguística e do materialismo histórico, trouxe toda uma fundamentação teórica para os trabalhos de análise. Esta fundação possibilitou que conceitos importantes fossem formulados.

1.5 Conceitos importantes em AD

Propomos nesse tópico definir alguns conceitos da Análise do Discurso de linha francesa, que constituem a base de nossa análise do corpus, e que será apresentado nesse trabalho para a compreensão dos efeitos discursivos presentes nas canções de Chico Buarque.

Michel Pêcheux é uma referência obrigatória para os estudos em AD, uma vez que estabeleceu todos os fundamentos da teoria materialista do discurso, visando auxiliar a percepção da “ligação crucial” entre a prática política, ideológica e discursiva.

O discurso deve ser pensado como uma trama de vários fios que se ligam de maneira a possibilitar um movimento de conexões, sendo estas possíveis, pois há o movimento da história e as condições de produção nas quais se processa o discurso.

Salientamos que a AD trabalha com a exterioridade da linguagem e que o discurso é “um objeto construído, distinto do objeto empírico, do encaixamento de frases produzido por um texto ou por um sujeito” (MALDIDIER, 2011, p. 45).

A autora afirma que o discurso é um “sistema conceitual” e que Pêcheux o formulou dentro da AD para que passássemos a pensar o discurso como o lugar onde a língua e a história se relacionam. Para Fernandes (2005) devemos primeiramente fazer uma distinção entre seu sentido popular e sua designação científica atribuída pela Análise do Discurso:

Discurso, como uma palavra corrente no cotidiano da Língua Portuguesa, e constantemente utilizada para efetuar referência a pronunciamentos políticos, a um texto construído a partir de recursos estilísticos mais rebuscados, a um pronunciamento marcado por eloquência, a uma frase proferida de forma primorosa, à retórica, e muitas outras situações de uso da língua em diferentes contextos sociais (Op. Cit. 2005, p. 19-20).

Na AD, o discurso é uma prática do sujeito, onde ele interfere no mundo, de modo que esta interferência deva estar inserida em um acontecimento. Ao proferir um discurso atuamos sobre o mundo, marcando posição a partir da seleção de sentidos, ou da exclusão no processo interlocutório. Enunciar é revelar as condições históricas, registrando o lugar sócio-ideológico em que o sujeito se encontra, onde se devem observar as condições de produção na qual o enunciado passa a existir. Orlandi (2008, p. 55) afirma que “o discurso não é um conjunto de textos, é uma prática. Para se encontrar sua regularidade não se analisam seus produtos, mas os processos de sua produção”.

Segundo Brandão (2004) alguns conceitos de Foucault se tornaram primordiais para a pesquisa linguística sobre o discurso. Para Foucault (1986, p. 15), “chamaremos de discurso um conjunto de enunciados na medida em que se apoia na mesma na mesma formação discursiva”, na concepção do autor o discurso é uma *dispersão*, cabendo à AD o importante papel de descrever essa dispersão.

O discurso é regido por regras que definem o que pode e o que deve ser dito, lugares estes onde o ele irá ter efeito de sentido, de acordo com as condições de produção em que está inserido. Para Maldidier (2011) “o discurso se constitui a partir de dados discursivos já ditos, que “isso fala” sempre “antes, em outro lugar e independentemente””.

Na explicação de Orlandi (2001, p. 15) “a palavra discurso, etimologicamente tem em a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento”, ou seja, o movimento do discurso é determinado por outros discursos que o antecederam, que podem legitimá-lo ou confrontá-lo constantemente, existindo portando um diálogo entre um discurso e outros discursos, o que torna o discurso uma unidade de dispersão dos sentidos.

(...) são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de

distribuição, como se se tratasse, desta vez, de submeter/outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso (FOUCAULT, 2007, p. 21).

A identidade do discurso é feita pelo próprio discurso, sendo permeável e exposto às movências de sentido. O surgimento deste é estabelecido a partir de uma filiação com outros discursos, de maneira a formar uma rede de enunciados.

Uma rede, e pensemos numa rede mais simples, como a de pesca, é composta de fios, de nós de furos. Os fios que se encontram e se sustentam nos nós são tão relevantes para o processo de fazer sentido, como os furos, por onde a falta, a falha se deixam escolar. Se não houvesse furos, estaríamos confrontados com a completude do dizer, não havendo espaços para novos e outros sentidos se formarem.

A rede, como um sistema, é um todo organizado, mas não fechado, porque tem os furos, e não estável, porque os sentidos podem passar e chegar por essas brechas a cada momento. Diríamos que o discurso seria uma rede e como tal representaria o todo; só que esse todo comporta em si o não-todo, esse sistema abre lugar para o não sistêmico, o não representável (FERREIRA, 2005, p. 20).

É necessário descobrir as regras da constituição do discurso para pôr em evidência sua polifonia⁷. Sarfati (2010, p. 67) aponta que “a noção de polifonia semântica constitui um princípio organizador e integrador para o exame de diferentes questões relativas à análise do discurso”.

Compreendemos que o discurso não é uma *entidade homogênea*, mas sim traz marcas de heterogeneidades, de contradições, e fragmentações, mas é na relação do discurso com as condições históricas que o sentido aparece. Observemos que o discurso é uma pluralidade, sendo construído através de um processo transfrásticos, transpassado pelas condições de produção.

Eni Orlandi (2008) afirma que “a produção do discurso se faz na articulação de dois grandes processos, que seria o fundamento da linguagem: o processo parafrástico e o processo polissêmico”.

O processo parafrástico é o que permite a produção do mesmo sentido sob várias de suas formas (matriz da linguagem).

O processo polissêmico é o responsável pelo fato de que são sempre possíveis sentidos diferentes, múltiplos (Op.cit, 2008, p. 20).

⁷ Segundo ORLANDI (2008) o conceito de polifonia foi inicialmente utilizado por Bakhtin, mas na AD é utilizado na perspectiva da semântica da enunciação.

O discurso é sempre marcado pela ideologia, e esta é que possibilita a construção do sentido, portanto, é através da formação ideológica que o sentido é deslocado em direção ao efeito de sentido, sendo que este será orientado pela posição sujeito.

Como já dissemos anteriormente o sujeito da AD não é o sujeito cartesiano do período do Iluminismo, que projetava um homem dono de si e senhor de seu destino. Também não é o sujeito das ciências exatas, que diz que pode explicar tudo através de um conhecimento imparcial, e que pesquisa os fenômenos mantendo uma distância para adquirir uma posição neutra. E tampouco é o sujeito da Linguística Clássica, que o concebia como um mero falante. Da mesma maneira, não é o sujeito da Gramática Normativa onde é classificado em simples, composto, indeterminado, etc...

O sujeito da AD não é um ser humano individualizado, é um sujeito discursivo dentro de um espaço coletivo (FERNANDES, 2005, p. 33).

O sujeito da AD é descentralizado e interpelado por uma ideologia, não é dono do seu dizer, é assujeitado. Segundo Gedrat (2006, p. 135), para caracterizar o sujeito do discurso, é necessário partir da noção de formação ideológica (FI) e explicar a formação discursiva (FD).

Durante o auge do estruturalismo, a subjetividade foi concebida como algo incompatível com a noção de estrutura, Fink (1998, p.55) afirma que “a estrutura parecia excluir a própria possibilidade da existência de um sujeito, e a proclamação da subjetividade parecia minar a posição estruturalista”. O autor diz ainda que Lacan reformulou a noção freudiana de sujeito, assim sendo, compreendemos que o sujeito lacaniano não é um sujeito consciente. Tal abordagem propiciou a Michel Pêcheux incluir na AD o conceito de sujeito, mas mesmo a aproximação com a psicanálise, o teórico não se desviou de sua *inscrição no materialismo histórico* (TEIXEIRA, 2005, p. 45).

Sua leitura de Althusser trouxe para a AD a questão da interpelação, surgindo assim à noção de *forma-sujeito*:

É por isso que Pêcheux ao pensar o discurso, fala em forma-sujeito (que é historicamente determinada). A relação com linguagem, da forma-sujeito característica das nossas formações e sociais, é constituída da ilusão (ideológica) de que o sujeito é a fonte do que diz quando, na verdade, ele retoma os sentidos preexistentes e inscritos em formações discursivas determinadas (ORLANDI, 2008, p. 77).

Compreendemos que para Pêcheux existem duas categorias, a ideologia e o inconsciente, que não funcionam por acaso, o teórico afirmava que “os indivíduos são *interpelados* em sujeitos falantes (em sujeitos de seu discurso) por formações discursivas que

representam na linguagem as formações ideológicas que lhe são correspondentes” (PÊCHEUX, 2009, p. 198).

Para Foucault somos atravessados por um sistema, que vai além do sentido, sustentando-nos, mas tal sistema não é imutável, ele “vai se transformando pela ação das épocas, da vida social, sempre construindo novas direções nas quais vai embrenhar-se o sujeito” (GOMES, 2009, p. 69).

Compreendemos então que o sujeito é articulado através desses sistemas, e em um sistema⁸ estão às direções do sentido através da movimentação da análise do dizer, e este reativa uma consciência anterior, sendo “alimentado” pelo espaço consciente-inconsciente do sujeito.

Segundo Gomes (2009), Foucault não negou que no discurso poderia haver um sujeito original que seria a fonte do discurso. O discurso demonstra a dispersão desse sujeito que aparece como uma posição, e que as práticas discursivas são dinâmicas, de maneira que se modificam e modificam a esfera de ação a que pertencem.

Em Lacan observamos que o único sujeito a que ele atribui o enunciado é o sujeito consciente do enunciado, que se faz representar pelo pronome pessoal “EU”, e esse sujeito do enunciado é um elemento do código que se refere à mensagem. (FINK, 1998, p. 62).

Compreendemos que o sujeito de Lacan é o sujeito da linguagem (lugar ou função discursiva), e que para Foucault o aspecto social é que o faz presente, já para Coracini (2007) “o sujeito é também alteridade, carrega em si o outro, o estranho que transforma e é transformado por ele”. Orlandi (2008) afirma que há o efeito ideológico:

A evidência de que “eu” e “tu” somos sujeitos, tal como a certeza da significação, isto é, a evidência da transparência da linguagem, é como dissemos, um efeito ideológico (Op. cit. 2008, p. 56).

Observamos que o assujeitamento do sujeito se faz a partir de uma determinada Formação Discursiva (FD), é isso que constitui o que Pêcheux tratou como forma-sujeito, que nada mais é do que o sujeito afetado pela ideologia. Para Ribeiro (2007, p. 212): “em termos discursivos, o sujeito é uma posição material linguístico-histórica produzida em meio ao jogo de contradições e tensões sócio-ideológicas”.

⁸ Vale salientar que sistema para Foucault não tem um papel normativo, mas é entendido como uma matriz de conhecimentos e dizeres.

Para Pêcheux, o sujeito é interpelado ideologicamente, e é por intermédio da Ideologia que ele se torna sujeito⁹, possuindo uma existência histórica, sendo um “ator” social que se constitui nas relações histórico-sociais, que são permeadas pelas lutas de classe.

Quando ao sujeito ideológico que o reduplica, ele é interpelado – constituído sob a evidência da constatação que veicula e mascara a “norma” identificadora (...). Desse modo, é a ideologia quem através do “hábito” e do “uso”, está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser, e isso, às vezes, por meio de “desvios” linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de “retomada do jogo” (PÊCHEUX, 2010, p. 146).

Compreendemos que o sujeito e a forma-sujeito são marcados através das formações discursivas e ideológicas, como diz Orlandi (2008) é a interpelação que produz o sujeito sendo este determinado por condições externas.

Para Araujo (2007, p. 135) “o sujeito se produz aí, assim, como “posição” entre diferentes discursos mediados pelo interdiscurso e intradiscurso em suas relações com as formações discursivas”.

Pêcheux (2009) diz que a ideologia fornece evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e estabelece que “o caráter material do sentido – mascarado por sua evidência transparente para o sujeito – consiste na sua dependência constitutiva daquilo que chamamos “o todo complexo das formações ideológicas””. Compreendemos então que, a função da ideologia é mostrar aos sujeitos o seu lugar no interior da sociedade.

A ideologia não se dá a perceber como tal; ela se apresenta em formações ideológicas específicas. Uma formação ideológica caracteriza-se como “um elemento” [...] suscetível de intervir com força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento (PÊCHEUX e FUCHS, 1993b, p. 166).

O sujeito tem a presunção de que seu discurso reproduz um conhecimento objetivo da realidade, e não tem consciência que é a Ideologia que afeta seu dizer. É pela forma-sujeito que ele se inscreve em uma determinada FD, ao qual ele se identifica ou desidentifica.

A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada (isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada) determina o que pode e deve ser dito (ORLANDI, 2008, p. 58).

⁹ Observamos que este apontamento de Pêcheux está em conformidade com Althusser quando o mesmo diz que o sujeito é constituído pela ideologia e que a ideologia tem por função constituir o indivíduo em sujeito.

Pêcheux (2009, p. 150) afirma que “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)” e que “as formações discursivas que constituem o que chamamos de interdiscurso determinam a dominação da formação discursiva predominante”.

Assim sendo, a FD é o lugar onde o sentido é construído e onde o sujeito se identifica, mas esse processo de desidentificação do sujeito faz com ele possa sair de sua FD dominante, e se associar com outra FD e sua respectiva forma-sujeito, o que não significa que este sujeito deixará de ser interpelado pela ideologia. Compreendemos então que, não há discurso e nem sujeito sem ideologia.

Para Orlandi (2008, p. 58) “os indivíduos são interpelados em sujeitos falantes (sujeitos de seus discursos) pelas formações discursivas que, por sua vez, representam as formações ideológicas que lhes correspondem”, deste modo, a FD é histórica e a materialidade dos enunciados é de ordem institucional, dependendo de uma localização num campo institucional.

As condições de produção (CP) de um discurso determinariam a situação enunciativa vivida pelo sujeito como efeito das relações do lugar por ele ocupado numa dada FD, e deste dependeriam, ao menos em parte, os sentidos atribuídos a este ou àquele texto (CORACINI, 2007, p. 32).

Devemos salientar que o sujeito não é individualizado, segundo Coracini (2007) ele “é também alteridade, carrega em si o outro, o estranho, que o transforma e é transformado por ele”, por isso, diremos que um sujeito inscrito em uma FD cristã irá ter o seu discurso perpassado e marcado pela ideologia cristã. Ainda em Coracini (2007) “o sujeito é uma construção social e discursiva em constante elaboração e transformação”, da mesma forma um militar manterá sua filiação ideológica a FD das Forças Armadas. Um adepto da ideologia marxista estará inscrito na FD comunista e com isso seu discurso manterá relação de dependência ideológica aos movimentos de esquerda.

Lembremos, que mesmo inscrito em uma dada FD, o sujeito pode se filiar a outras FDs, num processo de identificação e desidentificação.

(...) se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma proposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente “evidentes” – conforme se referam a esta ou aquela formação discursiva, é porque – vamos repetir – uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade (PÊCHEUX, 2010, p. 147).

A Formação Ideológica encontra um campo fértil para realizar a sua função dentro das FD, a partir do momento que os discursos são encontrados e identificam-se às formações discursivas por eles determinadas, compreende-se que a materialidade do discurso se dá dentro das formações ideológicas. Essa materialidade do discurso está articulada dentro de sua condição de produção (situação sócio-histórica), e o que produzirá o sentido a partir da formação ideológica a que está filiado.

(...) o funcionamento da Ideologia em geral, como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece “a cada sujeito” sua realidade”, enquanto sistema de evidências e significações percebidas – aceitas – experimentadas (PÊCHEUX, 2010. p. 149).

Observamos que esse sujeito interpelado incorpora e dissimula os elementos do interdiscurso, ele esquece o processo pela qual passa pela interpelação. Pêcheux faz uma releitura da noção althusseriana de interpelação, o autor busca uma ampliação do conceito através de formulações oriundas da psicanálise.

É importante ressaltar que a formação discursiva e o campo de significância em que está inscrita, só podem ser identificados a partir da formação ideológica representada por essa FD, para compreendermos os efeitos de sentido no discurso e sua intervenção na sociedade.

O discurso é a existência material das formações ideológicas; é no discurso que as formações ideológicas encontram sua forma de concreção, opera no plano do imaginário, apresentando-se na realidade como um conjunto de sistemas e subsistemas que orientam práticas sociais (AMARAL, 2007, p. 26).

Pêcheux afirma que “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas tiram seu sentido dessas posições, isto é, em relações às formações ideológicas (FI) que lhe correspondem” (PÊCHEUX, 1988, p.58).

Como diz Dela-Silva (2003) o sentido não é dado a partir da compreensão de significados isolados, contidos em palavras ou expressões, mas são constituídos pelas formações discursivas.

Devemos então entender que as FIs são um conjunto complexo de atitudes ditadas nas FD, e que são relacionadas a lugares a serem ocupados imaginariamente. Existe aí um ponto de conflito entre classes, pois cada FI impõe forças de confronto, retomemos então as palavras de Pêcheux (1975): “as palavras, expressões mudam de sentido segundo as posições

sustentadas por aqueles que as empregam”, portanto, os sentidos são determinados pelas FIs nas quais estão inscritos e pelas Formações Imaginárias que os constituem. Pêcheux utilizou do conceito lacaniano de imaginário para construir a tese das “formações imaginárias”, que na sua concepção são a constituição dos modos discursivos.

As formações imaginárias se manifestariam o processo discursivo através da antecipação, das relações de força e de sentido. Na antecipação, o emissor projeta uma representação imaginária do receptor e, a partir dela, estabelece suas estratégias discursivas. O lugar de onde fala o sujeito determina as relações de força do discurso que não se relacione com outros. (...) o que ocorre é um jogo de imagens: dos sujeitos entre si; dos sujeitos com os lugares que ocupam na formação social; dos discursos “já-ditos” com os possíveis e imaginados a serem ditos ainda (DOMINGOS, 2006, p.160).

Compreendemos que as Fim, enquanto mecanismos de funcionamento discursivo, não se relacionam a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas sim às imagens resultantes de suas percepções. Observemos, por exemplo, o sujeito militar¹⁰, ele ocupa em seu discurso uma FD com ideologia própria, uma formação imaginária de sujeito que pode dirigir o destino dos outros, servindo-se da palavra como arma para atingir seu objetivo: dominar o outro. Segundo Reis (2010, p.89) são “saberes da formação discursiva militar, que, pela memória, produzem a lembrança de que o brasileiro não tem do que reclamar, porque não falta feijão em sua mesa”.

Sabe-se que as condições de produção do discurso estão ligadas às FIs que se manifestam nos processos discursivos de cada FD, e Coracini (2007, p. 30) destaca que “a FD é tomada como discurso em formação, sempre em movimento, sem um início definido nem um fim possível”, assim sendo, a FD funciona como dispositivo de simulação de uma dependência a algo que já foi dito antes em outro lugar e por isso ela está em constante movimento.

O próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (ça parole) sempre “antes em outro lugar e independente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2010, p. 149).

O movimento dos discursos não é idêntico, pressupomos então que há um movimento que aproxima ou distancia as FD entre si, pois dentro de uma mesma FD “coabitam vozes dissonantes que se cruzam, entrecruzam, dialogam, opõem-se, aproximam-se, divergem,

¹⁰ Quando falamos de sujeito militar, estamos nos referindo ao sujeito que está inserido dentro da ideologia militar.

existindo, pois, espaço para a divergência, para as diferenças, pois uma formação discursiva é constitutivamente frequentada por seu outro” (PÊCHEUX, 2010, p. 57).

Podemos comparar as FD a esponjas, que possuem permeabilidade, e que esse outro a que Pêcheux se refere é o interdiscurso.

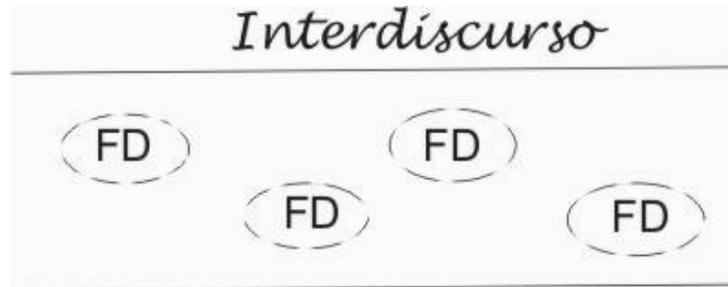


Figura 1

Compreendemos que os discursos não são idênticos entre si, sendo um processo interdiscursivo, pois há um movimento que aproxima e distancia uma FD de outras.

Propomos chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2010, p. 149).

É através da identificação dos discursos que se articulam dentro de uma FD que iremos compreender os efeitos de sentido, e naturalmente o processo de interpelação do sujeito pela ideologia, que se torna presente por tal formação discursiva.

O interdiscurso é já existente, o dizível que está exterior ao sujeito do discurso (memória histórica), sendo apresentado por formulações resultantes de múltiplas enunciações, formando o domínio da memória, e que faz parte das condições de produção do discurso.

De fato, ela é tratada como o interdiscurso (heterogeneidade constitutiva), o “estoque” de significados preexistentes, já ditos, de onde cada formação discursiva seleciona os seus dizeres. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada (GEDRAT, 2006, p. 150).

Indursky (2011) aponta para a rede de memória, e que esta possibilita para que se “perceba que houve um distanciamento em relação aos sentidos pré-construídos” e “a instauração de novos sentidos”.

Sem a memória fazendo ressoar aí o efeito de sentido fundador, decorrente do processo de regularização, que é social, a ressignificação deste enunciado talvez não fosse interpretada como uma retomada da primeira formulação. A rede de memória faz ressoar esse sentido e trabalha por trás desse deslizamento, fazendo o sentido primeiro reverberar por trás do novo sentido, produzindo-se, desse modo, o que Courtine (1981) designou de efeito de memória (Op. cit., 2011, p. 80).

A memória discursiva ressoa a partir de uma determinada conjuntura ideológica, sendo determinante sobre a posição que devemos tomar: o que deve ser dito, etc., levando-se em consideração aquilo que vem das lembranças e da maneira como essas lembranças se manifestam. Há um jogo entre uma memória e sua presença na atualidade, sendo esse efeito de memória expresso na relação entre interdiscurso (fio do discurso) e intradiscurso (formulação na atualidade).

Observamos que o trabalho com o discurso, seja ele verbal ou não verbal, expõe a materialidade linguística, o que acarreta em uma relação entre o já dito e o que se está dizendo, ou seja, entre o interdiscurso e o intradiscurso, ou entre a constituição do sentido e sua formulação.

Compreendemos o intradiscurso como formulação do sentido, Courtine (2007, p. 43) diz que “o intradiscurso de uma sequência discursiva aparece como o lugar onde se realiza a sequencialização dos elementos do saber”.

O cruzamento entre o intradiscurso e o interdiscurso é feito a partir da produção de sentido e das relações interdiscursivas, portanto, “os efeitos do interdiscurso não se resolvem em um ponto de integração, mas se desenvolvem em contradições” (PÊCHEUX, 1984).

O interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma sequência pertencente à outra formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente (PÊCHEUX, 2011, p. 158).

O intradiscurso é atualizado através da paráfrase, sendo ligado através desta ao interdiscurso, deste modo, as relações de paráfrase se encontram simultaneamente no interdiscurso, e manifestam-se através da inscrição do sujeito em uma dada FD.

Se nos reportarmos a um dos textos fundadores da Análise do Discurso, que Pêcheux assina juntamente com Fuchs (1975[1990]), veremos que a reflexão sobre sentido inicia a partir das relações de paráfrase que as diferentes expressões, palavras e enunciados mantêm entre si no interior de uma matriz de sentido que se organiza no âmbito de uma Formação Discursiva (FD). Os autores entendem que estas relações consistem em uma operação em que umas retomam as outras (INDURSKY, 2011, p. 68).

Compreendemos que o “interdiscurso enquanto discurso-transverso atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos”, ou seja, ele aparece como o já dito no intradiscurso e, parafraseando Indursky, é o trabalho da forma-sujeito.

Nesse sentido, pode-se bem dizer que o intradiscurso enquanto “fio do discurso” do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma “interioridade” inteiramente determinada como tal “do exterior” E o caráter da forma-sujeito, com o idealismo espontâneo que ele encerra, consistirá precisamente em reverter a determinação: diremos que a forma-sujeito (pela qual o “sujeito do discurso” se identifica com a formação discursiva que o constitui) tende a esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intradiscurso, no qual ele se articula por “correferência” (PÊCHEUX, 2009, p. 154).

O intradiscurso marca a relação que o sujeito tem consigo mesmo, e com as manifestações passadas e futuras, por isso, os sujeitos quando influenciados por uma dada FD se reconhecem entre si, o que resulta na cumplicidade e igualdade entre os dizeres.

Devemos salientar que o intradiscurso é o funcionamento do discurso com referência a si mesmo, ou seja, é a relação entre o que dizemos agora, o que dissemos antes e o que diremos depois.

Os enunciados têm seu sentido a partir do momento histórico em que passam a existir, e para Pêcheux o analista trabalha no espaço resultante de pontos de deriva, que se oferecem à interpretação. Partimos do princípio que é a partir da História que construímos o sentido das coisas, assim sendo, o acontecimento histórico e o que acontece a partir dele, é que constroem o sentido, por isso devemos observar então as noções de estrutura e acontecimento.

Pêcheux tratou desses pontos na obra *O discurso estrutura ou acontecimento*, nela o teórico traz em debate o enunciado *on a gagné*, que foi evocado repetidas vezes pela população francesa pela ocasião da vitória de François Mitterrand, em 1981 à presidência da França. A partir do pronome indefinido “on”, na posição de sujeito e a incompletude da materialidade linguística pareciam fundir, naquele enunciado, a opacidade não só da estrutura, mas, sobretudo, a do acontecimento (LAMEIRAS, 2008, p. 36).

A materialidade discursiva desse enunciado coletivo é absolutamente particular: ela não tem nem o conteúdo nem a forma nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político². “On a gagné” [“Ganhamos”], cantado com um ritmo e uma melodia determinados (on-a-ga-gné/dó-dó-sol-dó) constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar. Este grito marca o momento em que a participação passiva do espectador-torcedor se converte em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da

vitória da equipe, tanto mais intensamente quanto ela era mais improvável (PÊCHEUX, 2008, p. 21).

Compreendemos que no acontecimento há o cruzamento da atualidade (o que está sendo dito e o lugar onde está sendo dito) com a memória (o já-dito antes e em outro lugar), o que propicia uma descontinuidade no trajeto da rede discursiva, ou seja, que a materialidade do discurso está inoculada de historicidade.

A partir de *O discurso: estrutura e acontecimento*, Pêcheux pensou o discurso como materialidade constituída por uma estrutura e um acontecimento, mas que esse estruturamento discursivo se dá sempre na instabilidade produzida pela tensão, pelo conflito, etc., compreendemos então, que um acontecimento é um evento discursivo que toma parte na memória discursiva estabelecendo uma série de dizeres possíveis.

Pêcheux não separa categoricamente estrutura e acontecimento, relacionando a linguagem a sua exterioridade, ou seja, o interdiscurso. Ele define este como memória discursiva, o já-dito que torna possível todo dizer. De acordo com este conceito, as pessoas são filiadas a um saber discursivo que não se aprende, mas que produz seus efeitos por intermédio da ideologia e do inconsciente (ORLANDI, 2005, p. 11).

Para Teixeira (2005) a historicidade se faz pelo trabalho da memória, realizado na linguagem, ou seja, é a memória que surge na atualidade como um espaço de tensão entre a possibilidade/impossibilidade.

Ela tem o efeito enganador de reconstituir os sempre-já-ditos, dando-lhes “ares” de evidência e universalidade, mas é também o lugar em que esses trajetos podem ser desfeitos, por isso que fala antes, em outro lugar, não se diz tudo (Op.Cit, 2005, p. 181).

Quando a memória (aquela que atualiza o passado) oscila é porque há algo no acontecimento que escapa ao sentido já construído, o que acarreta em reconhecer que o pré-construído (efeito de evidência) não se totaliza, havendo então pontos de ruptura no discurso.

(...) a ideia de uma fragilidade, de uma tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória tenha sido constantemente presente, sob uma dupla forma-limite que desempenhou o papel de ponto de referência:

- o acontecimento que escapa a inscrição, que não chega a se inscrever;
- o acontecimento que é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido (PÊCHEUX, 2010, p. 50).

Observemos que o acontecimento, na visão de Pêcheux, é a emersão do novo no discurso, “um furo em uma estrutura já fixada que pelo acontecimento se ressignifica” (NARDI, 2009).

O acontecimento aparece, em Pêcheux, como uma espécie de princípio de organização, já que pode ser trabalhado tanto no seu contexto de atualidade quanto em um espaço de memória que ao surgir, ele retoma. Essa memória é que será reorganizada pelo acontecimento, que remete sempre a um conteúdo ao mesmo tempo imensamente transparente, porque aparece como um efeito de evidência, um dizer que não poderia ser naquele momento, senão aquele, e profundamente opaco, porque carrega consigo uma série de práticas anteriores que possibilitaram sua eclosão (ou tentaram impedir seu aparecimento) (Op. Cit., 2009, p. 73).

O acontecimento permite o deslocamento dos enunciados, como também as paráfrases pelas quais o enunciado foi introduzido, havendo sempre uma possibilidade de complementação, um ensaio para o preenchimento de um dizer constitutivamente incompleto.

Quando se pensa em memória, vem o sentido das lembranças que estão arquivadas de complexos neurais, ou seja, são traços dentro de um organismo, contudo Pêcheux (2010, p. 50) diz que a “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”.

A reflexão sobre memória sempre esteve presente no quadro da teoria da Análise do Discurso, muito embora, nos textos fundadores, esta nomeação ainda não tivesse tido lugar. Pensava-se sobre memória sob outras designações, como, por exemplo, repetição, pré-construído, discurso transversal, interdiscurso. (...) todas remetem de uma forma ou outra, à noção de memória (INDURSKY, 2011, p. 68).

Compreendemos que a memória é um conjunto complexo exterior ao organismo constituindo um “corpus sócio-histórico de traços”.

A memória considerada como corpo/corpus de traços inscritos nesse espaço, sob formas extremamente variáveis, remete, assim, à noção de memória coletiva, tal qual foi desenvolvida em particular pelos historiadores das mentalidades; os corpos coletivos (cidades, regiões, instituições, nações, Estados, etc.) são os corpos de traços (PÊCHEUX, 2011, p. 142).

A produção do sentido depende de outros sentidos já fixados na memória. Observemos que o acontecimento é reconhecido na memória e existe pelo apagamento que o constitui.

Toda e qualquer construção de sentidos depende de outros sentidos, já fixados na memória por efeito de regularizações anteriores. (...) a regularização discursiva é “sempre suscetível de ruir sob peso do acontecimento discursivo novo, que vem a

perturbar a memória” e que, deslocando os implícitos associados ao sistema de regularização anterior, poderá constituir uma nova série, produto do acontecimento. O choque do acontecimento faria sempre atuar um jogo de força na memória: um visa manter uma regularização preexistente, bem como dos implícitos veiculados, e negociar a integração do acontecimento; o outro, ao contrário, visaria uma desregulação que vem perturbar a rede de implícitos (FERREIRA, 2007, p. 60).

O implícito não é somente uma propriedade da língua, mas segundo Achard (2010) “do ponto de vista discursivo, o implícito trabalha então sobre a base do imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re) construção”, quando falamos de implícito, observamos que é aquilo que está nas “entrelinhas” do discurso.

(...) a memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa “regularização” e produzir retrospectivamente uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 2010, p. 52).

Para Orlandi (2001) a memória discursiva é constitutiva de todo discurso, pois para que se produza sentido é preciso que já haja o sentido, algo já posto, sustentando um já-lá. Na AD a memória sofre alterações através do e pelo esquecimento, o que abrange saberes já existentes, oriundos de lugares diferentes, ou seja, de ideologias diferentes.

A memória é, pois, constituída pelo esquecimento. Esse esquecimento que, se de um lado permite ao sujeito o lugar de seu dizer possível, resulta também no que chamamos literalização do sentido, sua des-historicização, seu efeito de estabilização, efeito referencial de não-interpretabilidade (em outros termos, interdição à interpretação), o sentido lá. Apaga-se para o sujeito o fato de que as palavras não têm naturalmente sentido, como se ele, escolhendo as palavras escolhesse os sentidos (ORLANDI, 1998, p. 60).

Quando fala em memória e dizer a autora separa dois eixos em AD, “o da verticalidade (memória, domínio da constituição do sentido) e o da horizontalidade (o da formulação)”.

O eixo vertical determina o horizontal: o dizer-agora sempre está determinado pela historicidade do dizer. Correspondentemente, se tem a situação em sentido estrito (o outro, os interlocutores) e a situação em sentido amplo (a memória, a alteridade constitutiva, o Outro). Todo sentido se filia a uma rede de constituição. Todo discurso é, ou deveria ser, um deslocamento nessa rede (Op. Cit., 1998, p. 60).

O sujeito ao produzir um enunciado, inscreve o seu dizer em um saber discursivo (memória discursiva), e tende a ser afetado por esse saber. Segundo Amaral (2005, p. 94) “esse saber discursivo, por implicar a *repetição* e a *variação* do dizer, permite ao enunciado a condição de ser interpretável, de “fazer sentido””, para a autora essa condição de um enunciado ser interpretável se dá através da paráfrase, e por meio da polissemia, retendo o dito a uma memória discursiva, “memória que é histórica e que se constitui na formação do imaginário”, um saber que está dentro de uma FD.

Ao observarmos o funcionamento da linguagem, concebemos que o discurso é produzido a partir da articulação de dois processos: processo parafrástico e processo polissêmico.

Todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco (ORLANDI, 2001, p. 36).

Compreendemos que o processo parafrástico é o processo de produção onde um mesmo sentido pode adquirir várias formas e o processo polissêmico é o responsável pela multiplicidade dos sentidos, ou seja, diferentes sentidos para um enunciado. Estes dois processos apontam para a articulação do processo discursivo, estabelecendo uma relação entre as várias formas inerentes a linguagem. Para Orlandi (2008) “a polissemia é o conceito que permite a tematização do deslocamento daquilo que na linguagem representa o garantido, o sedimentado”.

Orlandi (2001) também aponta que “o jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político”, e que “todo dizer é ideologicamente marcado”.

No processo de formulação o sujeito não tem domínio sobre a variedade de sentidos possíveis do seu dizer e por isso procura, às vezes, dar conta do equívoco, da falha permitida pela ação da língua através de uma relação de paráfrase (AMARAL, 2007, p. 31).

Para compreendermos melhor isso, tomemos como exemplo as formaturas de posse de oficiais do comando do Exército Brasileiro. A cada dois anos o comandante de um batalhão é substituído, há todo um discurso marcado ideologicamente por uma ideologia de dominação, mas o que nos chama a atenção é como esse discurso é parafrástico, ou seja, a cada dois anos,

o mesmo discurso¹¹ é proferido de maneiras diferentes, o que permite o mesmo sentido ser produzido “sob várias de suas formas (matriz da linguagem)” (ORLANDI, 2008, p.20).

Salientamos que todo discurso se constitui a partir de uma memória, algo que foi dito anteriormente em condições outras e que quando retomados na atualidade funcionam como uma “repetição”.

Vale dizer: se, por um lado a repetição é responsável pela cristalização dos sentidos, por outro, também é a repetição que responde por sua movimentação/alteração. Ou seja, os sentidos se movem ao serem produzidos a partir de outra posição-sujeito ou de outra matriz de sentido (INDURSKY, 2011, P. 77).

Na AAD-69 a paráfrase passa a ter seu funcionamento explicado a partir das relações de sentido que se dão no interior de determinada FD, deste modo, a paráfrase “é definida de maneira composicional: duas frases estão em relação de paráfrase se a soma de suas partes constitui um mesmo sentido” (PÊCHEUX, 1997, p.275).

Na paráfrase o dito se repete, busca ancorar e estabilizar os sentidos, mas ao mesmo tempo existe a atuação do processo polissêmico que possibilita as mudanças de sentido. Compreendemos que há uma tensão entre o processo parafrástico e o polissêmico e “essa tensão entre o mesmo e o diferente é o que constitui as várias instâncias da linguagem”.

Na perspectiva do discurso, essa tensão básica que existe “entre o texto e o contexto histórico-social” acontece “porque a linguagem é sócio-historicamente constituída” (ORLANDI, 2008, p. 20).

Não podemos esquecer que a linguagem é a produtora de sentido entre indivíduos situados sócio-historicamente, e por isso, ao caracterizar a paráfrase como criatividade e a polissemia como produtividade, a autora afirma que “a criatividade instaura o diferente na linguagem” já que o uso rompe com o processo de produção dominante e assim cria novas perspectivas, novos sentidos.

Compreendemos que a paráfrase mobiliza saberes cristalizados dentro de uma temporalidade, o que traz à tona sentidos diferentes, não sendo uma “construção metafórica simples”, mas ao nos depararmos com o efeito metafórico, observamos que há o deslizamento dos sentidos pelo uso da metáfora (INDURSKY, 2011, p. 78).

Ao buscarmos a definição de metáfora encontramos primeiramente o sentido dicionarizado¹², como “transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o

¹¹ Vade Mecum

¹² Versão Eletrônica do Dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Editora Positivo. 2004.

do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado”. Nos estudos da Língua Portuguesa, no que se refere à semântica, a metáfora funciona como um recurso estilístico para a compreensão dos sentidos conotativo e denotativo, ou seja, parte *a priori* da teoria aristotélica em que a metáfora era vista somente como uma figura de linguagem ou retórica e que era usada como ornamentação do discurso.

Umberto Eco (1994) apresenta duas opções no discurso sobre a metáfora, uma supõe que a língua é por natureza originalmente metafórica sendo “o mecanismo da metáfora que funda a atividade linguística”. A outra supõe que se “a língua é um mecanismo convencional e regido por regras que produzem sentenças adequadas, uma produção metafórica seria uma avaria, um resultado inexplicável”.

Compreendemos que a metáfora não é um mecanismo, mas sim um processo que se constitui como processo sócio-histórico, Pêcheux (2009, p. 123) afirma que não é uma “simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver em um sentido primeiro”, uma vez que esse sentido primeiro não é metafórico e, por isso a metáfora funciona como um não dito que remete a um sentido que está interdito.

Orlandi (2003) diz que o analista de discurso, para trabalhar a forma material, traz para dentro de sua prática o trabalho com a paráfrase, a metáfora e com o “equivoco” (o efeito da falha da língua inscrevendo-se na história).

Mariani (2004, p. 57) aponta que o “equivoco do associativo e da metáfora” é que constrói/desconstrói a positividade do signo. A metáfora é um suporte analítico, sua definição em AD é diferente de sua definição nos Estudos Literários.

Pêcheux (1969) fala em efeito metafórico, que é definido como efeito semântico que se produz numa substituição contextual, ou seja, um deslizamento de sentido, assim sendo na AD a metáfora trabalha com a transferência, que é dada num processo contínuo de deslizamentos para assim chegarmos ao lugar da interpretação e da historicidade. O sentido é traçado na relação que uma palavra tem com outra palavra, que uma expressão tem com outra expressão, etc...

Para Lacan e Pêcheux, a metáfora surge no exato momento em que a ordem da língua se rompe, pois em seu funcionamento, a língua é sujeita a falhas. Para a psicanálise o interesse é voltado para os pontos de falha na fala, é este lugar de tropeço da linguagem que é o objeto de estudo para o psicanalista.

Lacan (1998, p. 246) aponta que “todo ato falho é um discurso bem sucedido”, o que pode parecer paradoxal para os linguistas, mas compreendemos que o ato não é simplesmente

um fazer ou uma ação, ele é um dizer, um enunciado que se faz presente através dos deslizamentos dos sentidos.

Orlandi (2003) traz “a noção de efeito metafórico – pontos de deriva – para o campo dos procedimentos analíticos aproximando-a da noção de gesto de interpretação – o que intervém no real do sentido”, não há simplesmente uma comparação, mas sim uma transferência realizada pelos deslizamentos, que possibilitam a interpretação como também a observação da historicidade.

Na AD o funcionamento da metáfora é totalmente diferente do funcionamento literário, para Pêcheux (2010) a metáfora é um processo:

A concepção do processo de metáfora como processo sócio histórico que serve como fundamento da “apresentação” (donation) de objetos para sujeitos, e não como uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não metafórico, para o qual o objeto seria um dado “natural”, literalmente pré-social e pré-histórico (PÊCHEUX, 2010, p. 123).

Em nossa pesquisa estamos trabalhando com a metáfora no sentido de transferência, ou seja, o que não pode ser dito, mas é dito. Como diz Orlandi (2007), ao explicar o conceito de Pêcheux:

O sentido é sempre uma palavra, uma proposição por outra e essa superposição (“meta-phora”) pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido, não poderia ser determinada por propriedades (intrínsecas, eu diria) da língua. (...) os sentidos só existem nas relações de metáfora dos quais certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório (ORLANDI, 2007, p. 21).

Orlandi nos aponta um caminho onde a metáfora pode ser vista como o lugar do sentido, um espaço para a ideologia, além disso, partimos do que foi dito por Gadet (1991)¹³ “meu ponto de partida, a metáfora, leva-me a considerar o tópico da criatividade linguística, portanto, compreendemos que a palavra é a “pedra angular da criatividade e da língua””.

(...) usar uma palavra por outra, pesar as palavras, sem mudar uma palavra, brincar com as palavras, procurar palavras, a palavra certa, o poder das palavras, não temer as palavras (PÊCHEUX, 2011, p. 100).

Observamos que o saber discursivo, ou seja, aquilo que faz sentido para nós é o apoio para a produção do novo sentido, sendo resultante de um processo de deslizamentos de sentido ao qual Pêcheux denomina de efeitos metafóricos.

¹³ A língua inatingível

Chamaremos de efeito metafórico o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, para lembrar que esse 'deslizamento de sentido' entre x e y é constitutivo do 'sentido' designado por x e y (PÊCHEUX, 1993, p. 96).

Com a concepção de efeito metafórico (deslizamento de sentido), Pêcheux aponta que “todo enunciado” está sujeito a se tornar outro, totalmente diferente de si mesmo, e se desloca dentro do discurso, saindo de seu sentido original para tornar-se outro.

O efeito metafórico, entendido aqui como deslize, permite que as mesmas palavras sejam pronunciadas, mas adquiram sentidos diferentes dependendo das condições de produção (compreendendo a história e ideologia), e a posição do sujeito dentro de uma determinada FD é ponto determinante da significação do discurso, e conseqüentemente no processo de metaforização.

Não devemos esquecer que a metáfora é determinada pelo interdiscurso, e que seu sentido é convocado num processo de deslocamento, onde sua ressignificação provocará novos efeitos de sentido. Assim como a metáfora, novos efeitos de sentido podem surgir a partir do silêncio.

1.6 O silêncio e a interdição do sentido: uma questão para a AD no Brasil

Existem certas dificuldades quando tomamos o silêncio como objeto de estudo, pois o analista, ao fazer a relação do dizível com o indizível, corre o risco de se perder no percurso do dizer e o não-dizer, e por ocasião dessas dificuldades teremos de recorrer a Orlandi e seus apontamentos sobre o silêncio.

Em relação ao silêncio nos deteremos em dois aspectos: o silêncio fundador, “aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; silêncio e resistência, onde são analisados os mecanismos usados por vozes sociais, que são reprimidas por uma ideologia dominante” (ORLANDI, 2007, p. 24).

Para a autora, o silêncio é uma posição em que o sujeito se insere no sentido, ele tem um caráter de incompletude, sendo o lugar do equivoco e do deslocamento de sentidos. Existem processos de produção de sentidos silenciados, pois o silêncio é o lugar da polissemia, sendo o real do discurso.

Do ponto de vista discursivo, uma formulação, para mim, fundamental, é a de que os sentidos são feitos de silêncio. Não há oposição, mas solidariedade entre silêncio e palavras.

Silêncios do “a não dizer”, silêncios do “não dizer”, silêncios do não-sentido. Daí poder afirmar que as palavras são carregadas de silêncio, elas percorrem a espessura material significativa do silêncio, elas produzem silêncio (ORLANDI, 1998, p. 58).

O silêncio é assim a “respiração” da significação, um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido, reduto do possível e do múltiplo. O silêncio abre o espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 2007, p.13).

O sentido não é preso a um lugar pré-definido, é construído nas relações entre locutores, pois sentido e sujeito são construídos mutuamente, num jogo de múltiplas formações discursivas. São as formações discursivas que “recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e refletem as diferenças ideológicas, o modo como às posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constitui sentidos diferentes.” (ORLANDI, 2007, p. 20).

O silêncio e seus mecanismos discursivos devem ser analisados a partir do estudo das formações discursivas, Orlandi (2007) aponta que “o limite de uma formação discursiva é o que a distingue de outra (é o mesmo limite da outra), o que permite pensar que a formação discursiva é heterogênea em relação a ela mesma, pois já evoca por si o “outro” sentido que ela não significa”, e ao trabalharmos com o silêncio, entramos no funcionamento do equívoco, admitindo mais de um sentido.

Entendemos que um dizer silenciado em uma dada formação discursiva encontrará abrigo em outra FD, assim sendo, todo discurso interdito por uma formação discursiva oficial, acaba reaparecendo, assim sendo, é pela *política do silêncio* que os sentidos possíveis se apagam, pois não são convenientes, não são condizentes com uma determinada FD, e desta forma se estabelecem os limites do dizer.

O silêncio é a possibilidade do sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que situa na relação do “um com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa” (ORLANDI, 2007, p.24).

Para Florêncio (2007, p. 52) “o silêncio está em qualquer produção de sentido, pondo em funcionamento o que não se pode dizer para poder dizer”, deste modo os discursos apagam outros discursos que não devem e não podem ser pronunciados, para que não

inaugurem sentidos de outra FD diferente da FD dominante. É o silêncio que determina os limites do dizer.

Orlandi aponta que há dois fundamentos principais no silêncio: o silêncio fundador, presente em toda linguagem e a política do silêncio. Na política do silêncio, alguns sentidos são censurados ou pelo sujeito de uma formação discursiva, ou por uma comunidade em um momento historicamente determinado, sendo “considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29).

No que concerne à política do silêncio, observamos que no Brasil após o golpe de 1964, quando os militares assumiram o poder, com a instauração do AI-5 e com este a censura, os artistas foram forçados a calar os sentidos.

Assim concebida, a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas. Consequentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito-do-discurso, pois, sabe-se, a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não em outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. Ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido (ORLANDI, 2007, p. 76).

Nas canções produzidas durante o regime militar, os compositores tinham de dizer (a) por não poderem dizer (b), havendo assim um silenciamento. A relação com o sujeito compositor e as formações discursivas é fundamental para compreendermos melhor “os processos de identificação do sujeito ao inscrever-se na região do dizível para produzir (-se) sentido” (ORLANDI, 2007, p. 81).

Para a autora, o silêncio possui estatuto de fundador e constitutivo, atentemos que nas ciências da linguagem, a tradição diz que o verbal sobrepõe o não verbal, pois tudo o que vem a ter significação é pertencente ao verbal.

Com isso o silêncio fica reduzido à falta de palavras entre palavras, sendo dado como um estatuto negativo, ao que Orlandi (2007) responde que o silêncio é um **estatuto positivo**¹⁴, afirma que ele não é apenas falta de palavras e nem sombra do verbal: o silêncio significa.

Para compreender o silêncio devemos considerar os processos de construção dos sentidos e a historicidade, pois a materialidade do silêncio é diferente, já que significa de outra forma. O silêncio realiza a interdição do dizer pela proibição, e na política do silêncio há a interdição do sujeito, impedindo-o de ocupar um lugar em uma outra FD.

¹⁴ Grifo nosso.

Como constitutivo do dizer, o silêncio é o espaço diferencial da linguagem, é o que permite à linguagem significar, Tfouni (2008, p. 356) afirma que “o que cria tanto o silêncio quanto o discurso é o interdito ou uma interdição. Orlandi afirma haver uma flutuação entre o silêncio e o dizer. Para nós é uma interdição que funda essa flutuação”.

Para que a linguagem instaure sentidos é necessário que haja um lugar “diferente”, e este lugar é o silêncio.

Para que a linguagem apresente significado, ela tem que atualizar sentidos no silêncio, e também recusar alguns sentidos, pois não existe dizer dois enunciados ao mesmo tempo. Se na Física dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo, podemos dizer o mesmo dos enunciados. Portanto, quando Orlandi (2007) diz que “o lugar que permite à linguagem significar”, a autora está indicando que há uma necessidade estrutural de exclusão de algo para que a linguagem possa significar - esse algo é o silêncio.

Um dizer acarreta em um não dizer, a linguagem se estabelece ideologicamente, pois o não dito é também da ordem do ideológico: “Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas”, assim sendo “o silêncio é o real do discurso.” (ORLANDI, 2007, p. 32 e p.29).

Se para Orlandi o silêncio é o que permite a movência do discurso, Tfouni (2008) apresenta “o interdito como fundamental para a existência da linguagem”. O interdito sustenta o campo da enunciação aberto, pois impede o dizer de algo. Ele corta, limita o dito e o não-dito. Assim a censura ou ato de censurar é uma manifestação da interdição na linguagem, portanto, o interdito é o que determina o silenciamento do dizer.

Compreende-se por censura o ato de proibir, cortar, criticar. Assim sendo, a censura é um fato da linguagem que se inscreve como uma política da palavra que se para a esfera pública e a esfera privada (ORLANDI, 2007, p. 93).

Para a autora, a censura é o silêncio local:

Tomemos um exemplo desse silêncio local: a censura. Trata-se da produção do silêncio sob a forma fraca, isto é, é uma estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido (Op. Cit., 2007, p. 74).

A censura é caracterizada como proibição de dizer o que se pode dizer, impedindo o sujeito de se identificar com uma determinada FD. Devemos lembrar que a Formação Discursiva é essencial para a constituição do sentido, por isso, observemos que durante o

regime militar do Brasil, qualquer discurso que fosse voltado para uma crítica ao governo era considerado subversivo:

(...) após o golpe de 64, toda crítica ao governo era foi identificada ao comunismo, embora procedesse de muitas outras FDs; crítica, comunismo e subversão foram identificados pelo governo como uma coisa só e toda crítica ao governo catalogada deste modo como subversão proveniente de comunista (LISBÔA, 2008, p. 115).

A censura não ocupa a consciência do sujeito, mas toca no limiar das formações discursivas, ela é dada a partir da relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de “um” e do dizer do “outro” (ORLANDI, 2007, p. 104).

Chamamos silêncio (silenciamento) local, ou censura propriamente dita, aquele silêncio que resulta de uma interdição do nível da formulação do dizer. É o que se poderia dizer, mas que está proibido. Nesse caso, onde há censura, há resistência, pois a interdição ao dizer atinge diretamente os processos de identificação do sujeito. Um sentido silenciado (censurado) em seu lugar próprio migra para outros simbólicos. O sentido não para ele muda de caminho (ORLANDI, 1998, p. 61).

O sujeito submetido à censura, não pode dizer o que sabe ou que supõe que sabe, ele se assujeita a silenciar-se, mas mesmo assim tentará dizer, utilizando de algum recurso do dizer, para INDURSKY (1997, p. 92) “ele possui um único direito: o de submeter-se livremente aos deveres que lhe são impostos pelo Estado”.

Durante o período do regime militar no Brasil (1964-1985), o AI-5 foi um aparato de censura em que o Estado controlava o que podia ser dito e o que não podia. Os censores eram rigorosos e muitas vezes censuravam sem nem mesmo haver uma explicação contundente para que algo fosse censurado.

A censura historicamente se instituiu como um instrumento de controle social, recurso este que nem os regimes democráticos costumam abrir mão, é mais explícita e observada em regimes autoritários, como durante o Regime Militar Brasileiro, quando ela teve como características ser política, policial e foi um fenômeno de longa duração no Brasil, sendo exercida pelo Estado.

Em AD compreendemos que a censura é a “interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas”, e ao instituir a censura o governo ditatorial brasileiro proibiu que certos sentidos circulassem, impedindo o “sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2007, p. 104). Os artistas trabalhavam com os sentidos proibidos utilizando de “signos inocentes” e que passavam despercebidos aos censores, podemos dizer que esses “signos inocentes” seriam palavras que não estabeleciam uma relação com a

semântica¹⁵, ou seja, o sentido de uma palavra sofria uma transformação de maneira que o compositor burlava a censura¹⁶.

¹⁵ As palavras são definidas através da relação que possuem uma com as outras, estabelecendo sentido, possibilitando significações.

¹⁶ Stephanou (2011) defende que para se igualar aos militares, considerados inimigos, os artistas perceberam a necessidade de utilizar recursos discursivos que persuadissem o público de maneira subliminar, já que mensagens explícitas eram alvo da censura.

Capítulo 2 – METODOLOGIA

Este capítulo pretende explicitar os caminhos metodológicos dessa pesquisa, para isso, procuramos dividi-lo em três partes, para melhor compreensão do leitor: a coleta de dados, com a seleção das músicas (recortes discursivos), o compositor Chico Buarque, situado histórico-política e socialmente nas condições de produção da época da ditadura militar e, por fim, o procedimento analítico da Análise do Discurso de linha francesa, teoria e análise deste trabalho.

Neste capítulo apresentaremos a metodologia que consiste em um procedimento qualitativo, onde analisamos algumas das composições de Chico Buarque produzidas durante o período do Regime Militar. Estudaremos as condições de produção do corpus discursivo, bem como a constituição de uma metodologia para realizar as análises. Observa-se neste capítulo a justificativa e a seleção das músicas que constituem o corpus de análise.

Compreendemos que a pesquisa qualitativa se desenvolve a partir de três passos que, segundo DEMO (2001, p. 61), são “a contextualização sócio-histórica, análise formal e interpretação”.

(...) a pesquisa qualitativa abdica total ou quase totalmente das abordagens matemática no tratamento de dados, trabalhando preferencialmente com as palavras oral e escrita, com sons, imagens, símbolos, etc. (MOREIRA, 2004, p. 44).

Ao escolher a pesquisa qualitativa para abordar nosso trabalho, buscamos trabalhar com a linguagem escrita nas canções de Chico Buarque, o que na AD tornou-se possível, já que em AD os trabalhos são desenvolvidos a partir de conceitos-chaves: o discurso, ideologia e sujeito.

2.1 Coleta de dados e caracterização do corpus

Observar os sentidos de um discurso não é exatamente uma tarefa fácil, devemos trabalhar a interpretação, a partir da exposição do sujeito à historicidade e sua relação com o simbólico. Para o analista de discurso interpretar “não é atribuir sentidos, mas expor-se à opacidade do texto”, “é compreender, ou seja, explicitar o modo como um objeto simbólico produz sentidos, o que resulta em saber que o sentido pode ser outro” (ORLANDI, 2007, p. 64). Compreendemos que cabe ao analista “desvelar” por meio de seu gesto interpretativo, os efeitos de sentido que surgem no discurso.

Para realizar este trabalho interpretativo nosso *corpus* compõe-se de três canções de Chico Buarque de Hollanda, compostas durante os anos de 1964 a 1974, ou seja, durante os dez primeiros anos do regime militar. São canções emblemáticas e que possuem todo um sentido voltado para o silêncio do dizer. Julgamos oportuno manter no trabalho as letras das canções para uma melhor visualização do leitor. Iniciaremos apresentando a seleção do corpus, situando em seguida a metodologia para o gesto interpretativo das canções.

As letras das canções selecionadas foram trazidas para o debate devido às condições de produção das mesmas, já que o período em questão é considerado o mais “duro” da ditadura militar, além da temática de cada uma. O recorte discursivo número 1 traz a canção *Apesar de você*, pois apresenta todo um caráter político, mostrando a não aceitação à forte repressão e censura da época do regime. A canção *Apesar de você* composta em 1970, em termos cronológicos foi a primeira canção que trouxe o olhar dos censores para Chico Buarque.

A canção foi proibida pela censura, pois essa compreendeu o *você* como uma referência clara ao presidente Médici, sendo somente liberada em 1978 (MENESES, 2002, p. 74), mas tornou-se um hino das canções de protesto.

É uma das canções do compositor que traz para a sociedade a égide repressiva do poder. Chico Buarque foi um dos artistas da MPB que buscou retratar o momento político vivido por nosso país através de sua genialidade e criatividade para dizer o que pensava, utilizando-se de recursos estilísticos, selecionando cuidadosamente o uso da linguagem para a produção de determinados sentidos.

No recorte discursivo número 2 há a temática sobre a censura, onde traremos a análise da canção *Cálice* de Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil. Nossa escolha por este recorte discursivo parte *a priori* do próprio título, uma metáfora de cale-se. E o que vem a ser este “cale-se”?

Nos dicionário Aurélio versão eletrônica¹⁷, observamos que calar é o mesmo que estar em silêncio, não falar, emudecer, não ter voz ativa, cessar de manifestar-se. Neste artigo, iremos trabalhar com a o silêncio através da censura, o que não devia ser dito, mas que de alguma forma era dito.

O silêncio apresentado neste trabalho está relacionado com a censura, como aparelho repressor utilizado pelo regime militar brasileiro. O discurso da censura deve ser entendido como parafrástico, ou seja, um processo de efeitos de sentido produzidos no interdiscurso, pois o objetivo da censura era não admitir a polissemia. O discurso dos militares não aceitava

¹⁷ Versão 5.11 do dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

que outras vozes circulassem na sociedade e, para isso, instituíram a censura, com vistas a manter o discurso único do Estado. Quem renunciasse/resistisse à FD do Estado seria censurado/silenciado e obrigado a se filiar a esta única FD ou ser preso/sair do país (como dizia o slogan largamente divulgado na época – Brasil: ame-o ou deixe-o!).

Entretanto, ainda que a ideologia dominante sustentasse o discurso oficial, autoritário, havia lacunas onde podiam surgir outros sentidos que quebravam a política do silêncio instaurada pelo regime.

Orlandi (1996, p. 263) declara que “o silêncio imposto pelo opressor é exclusão, é forma de dominação, enquanto que o silêncio proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistência”. A autora diz ainda que “o silêncio apresenta suas dificuldades. Por que tomá-lo como objeto de reflexão é colocarmo-nos na relação do dizível como o indizível, nos faz correr o risco de seus efeitos: o de não saber caminhar entre o dizer e o não dizer”.

No silêncio o sentido não pode ser definido, não sendo expresso através de palavras, mas ao mesmo tempo não é “ausência de palavras”, não é o “dito que sustenta o dizer, mas é aquilo que é apagado” (ORLANDI, 2007, p. 102). Ao esboçarmos a análise da canção Cálice, estaremos interessados em observar o silêncio no sentido do não dito, mas que é dito camuflado através das metáforas.

Nosso recorte discursivo número 2, Cálice, foi composta no ano de 1973, em pleno regime militar, são os “anos de chumbo”, pois o presidente do Brasil era o militar, general Emílio Garrastazu Médici. Em vigor estava o Ato Institucional número cinco (AI-5), promulgado em 24 de janeiro de 1967, no governo do presidente Costa e Silva. O ato regulava toda a produção cultural no Brasil. Nos dez anos em que vigorou, o ato impôs-se como instrumento de intolerância aos contestadores do regime militar, promovendo arbitrariamente repressão e intervenção, cassação, suspensão dos direitos políticos (Art. 5º), prisão preventiva, demissões (Art. 6º), perseguições e até confiscos de bens (Art. 8º)¹⁸.

Durante este período, era comum que os compositores utilizassem de metáforas para dizer aquilo que não podiam dizer abertamente. Orlandi (2007) aponta que “forçando a metáfora, o sentido vai além e rompe o processo discursivo significando não pela metáfora, mas pelo rompimento dela”.

O texto da canção foi selecionado para análise, entre outros tantos da época, por ser todo imbuído de metáforas usadas para contar o drama da censura e da tortura no Brasil no período do regime militar.

¹⁸ O AI-5 encontra-se disponível para consulta no sítio do Senado Federal.

No recorte discursivo número 3 a temática contemplada foi à tortura física e psicológica, trazida através da canção *Fado Tropical* que faz parte da peça teatral *Calabar, o elogio à traição*, escrita em 1973 por Chico Buarque e Ruy Guerra. Era o período da ditadura no Brasil, onde a censura era ativa. A peça retrata a história de Domingos Fernandes Calabar e sua posição em tomar partido ao lado dos holandeses, indo contra a coroa portuguesa.

Calabar, o elogio à traição propõe uma reflexão sobre as noções de fidelidade, de patriotismo e de nacionalismo, sob a forma pouco convencional de comédia musical. Em pleno período de ditadura militar no Brasil, para não falar do salazarismo que vivia os seus últimos meses em Portugal e nos países africanos de língua portuguesa que ainda não haviam conquistado sua independência, esta visão crítica de um episódio consagrado da história oficial revela-se bastante provocante (FLORENTE, 2007, p. 1).

A aprovação da peça *Calabar* foi motivo de um processo demorado no Serviço de Censuras e Diversões Públicas da Guanabara (SCDP/Guanabara), já que os censores consideravam que a peça estava referindo-se a Carlos Lamarca, militar desertor e guerrilheiro (CAROCHA, 2007, p. 61). Lembro-nos que como no período de composição da música estava em vigor o regime militar, qualquer alusão a grupos de esquerda ou subversivos, como eram chamados os contestadores do regime, era motivo para investigação mais apurada por parte dos censores.

A canção *Fado Tropical* é altamente significativa, já que devemos observar as condições de produção em que ela se insere, a partir do título observamos que há uma clara relação entre o Brasil e Portugal, onde o sujeito compositor buscou essa relação para tratar dos regimes totalitários pelos quais passavam as duas nações. A canção é a mais emblemática da obra de Chico Buarque, já que houve a preocupação em manter traços de dramaturgia. Observamos que existem três discursos sobrepostos:

O fado propriamente dito, que contém três estrofes e um refrão; a réplica de Mathias de Albuquerque ao personagem de Frei Manoel do Salvador, ambos contracenando em presença de Henrique Dias e de Felipe Camarão; e por fim um soneto composto à maneira de Cláudio Manuel da Costa (FLORENTE, 2007, p. 2).

Curioso observar que Chico Buarque utilizou o gênero musical fado, que na época era utilizado como propaganda do regime de Salazar¹⁹. Na canção Chico Buarque trabalha uma estratégia de esvaziamento do discurso histórico épico e ufanista, surgindo então, um tempo

¹⁹ COSTA (2007) Antônio de Oliveira Salazar, fundou a União nacional, movimento ultranacionalista, assumindo em 1932 a condição de chefe de estado. A ditadura salazarista atravessou a segunda Guerra Mundial e chegou à década de 1970, sendo derrubada em 1974 com a Revolução dos Cravos.

histórico enviesado. O “eu-lírico” assume o discurso do colonizador e se mistura com a natureza brasileira.

É importante observar que do ponto de vista metodológico, a Análise do Discurso não é somente uma disciplina de interpretação, mas também de análise de processos discursivos. Orlandi (2001) destaca que a finalidade do analista não é interpretar, mas sim compreender o funcionamento do texto e como ele produz sentido. Compreendemos que o objetivo do analista é buscar como se dá a textualização do discurso, assim sendo a AD não interpreta os textos, mas sim os resultados da análise dos textos que constituem o *corpus*.

A definição do *corpus* em AD é realizada durante o processo de desenvolvimento da análise que temos a nossa disposição, o que faz com o trabalho seja realizado através de um constante ir e vir entre a teoria e a prática. Dentro do processo de análise é que o deslocamento do nível da organização passa a se constituir, sendo este o nível de funcionamento da língua, para o nível da ordem, que nada mais é do que o discurso. Já que esta passagem se faz por etapas, é interessante colocar as análises em uma seção exclusiva. Devemos salientar primeiramente a diferença entre *corpus empírico* de *corpus discursivo*: o *corpus empírico* é constituído pelas canções de Chico Buarque e foram produzidas durante o regime militar brasileiro; e o *corpus discursivo*, que é o *corpus* selecionado para as análises, é que será o objeto sobre o qual realizaremos nossas análises.

A fixação de limites do *corpus discursivo* traz toda a postura teórica própria da AD, pois se trata de, como diz Courtine (1981) de um “universo discursivo”, que é entendido como um conjunto de discursos que podem ser objeto de análise onde se estabelece um campo discursivo de referência, e que se define como um tipo de discurso específico, como no caso do discurso político.

Nosso campo discursivo de referência é o período de 1970 a 1974, que abrange as músicas de Chico Buarque durante o regime militar. A partir do *corpus empírico* identificaremos sequências discursivas que integrarão o *corpus discursivo*, que constituem o objeto específico de análise. As sequências discursivas selecionadas a partir de nossos objetivos, que serão a base para os recortes discursivos, e que irão compor nosso *corpus discursivo*.

Orlandi (1984) em seu artigo “Segmentar ou recortar?” traz a noção de *recorte discursivo* para diferenciar o trabalho do linguista que segmenta a frase, da ação do analista do discurso, que, ao recortar uma sequência discursiva, recorta uma fração indissociável de linguagem e acontecimento. A autora propõe que o recorte é uma unidade discursiva. Sendo assim, as sequências discursivas que selecionamos de acordo com nossos objetivos

constituirão os recortes discursivos, que como unidades discursivas farão parte de nosso *corpus discursivo*.

Até este momento refletimos sobre os conceitos em AD, sobre a constituição do sentido, agora iremos para a prática, ou seja, mostrar nas análises como a AD funciona. Devemos pontuar que nas análises das canções iremos refletir primeiramente sobre as condições de produção da época em que foram compostas, compreendendo que as condições de produção são a expressão da exterioridade na materialidade linguística.

Antes de partimos para as análises achamos interessante trazer para o leitor um panorama histórico do período em questão e um breve biografia do compositor principal das canções escolhidas, Chico Buarque de Hollanda, pois em nosso entendimento é a partir da breve biografia do autor que poderemos compreender um pouco do sujeito compositor e da inspiração para que tais composições fossem realizadas.

2.2 Um panorama histórico

A gente toma a iniciativa/Viola na rua a cantar /Mas eis que chega a roda viva/ E carrega a viola pra lá... (Chico Buarque)

Os acontecimentos internacionais influenciaram toda a conjuntura política do Brasil. Eram os anos da Guerra Fria iniciada após a Segunda Guerra Mundial: Estados Unidos e União Soviética disputavam a hegemonia política, econômica e militar. Apesar de ser um conflito de campo ideológico, a luta armada não ocorreu, já que o potencial bélico de ambos acarretaria numa possível destruição dos dois países e provavelmente da vida no planeta.

O curso das duas décadas que vinculam o ano de 1947 ao de 1968, no âmbito das relações internacionais, foi ditado pela supremacia de dois gigantes sobre o mundo. Os Estados Unidos e A União Soviética assenhorearam-se dos espaços e criaram um condomínio de poder que só foi abalado no final da década de 1960 e início da de 1970 (SARAIVA, 2001, p. 19).

No Brasil Jânio Quadros foi eleito em 3 de outubro de 1960, mas em 1961, resolve renunciar, sendo sua renúncia aceita pelo Congresso Nacional. O presidente da Câmara Federal, Raniere Mazzili assumiu interinamente o cargo, até que João Goulart (Jango) retornasse de viagem oficial à China. Com a renúncia de Jânio Quadros os ministros militares - marechal Odílio Derrys, brigadeiro Grum Moss e almirante Silvio Heck - instituindo-se como quarto poder dirigiram-se ao Presidente Interino, informando que vetaram a posse do

sucessor constitucional, João Goulart. A alegação era que ele seria partidário do comunismo internacional. Não se limitando somente a essa declaração, começaram uma ação com circulares aos comandos militares dizendo que o país estava em paz, mas que os acontecimentos posteriores estavam condicionados à sua visão de segurança nacional²⁰.

(...) Já no tempo em que exercia o cargo de Ministro de Trabalho, o Sr. João Goulart demonstrara, bem às claras, suas tendências ideológicas, incentivando e mesmo promovendo agitações sucessivas e frequentes nos meios sindicais, com objetivos evidentemente políticos e em prejuízo mesmo dos reais interesses das nossas classes trabalhadoras. E não menos verdadeira foi a ampla infiltração que, por essa época, se processou no organismo daquele Ministério, até em pontos-chaves de sua administração, bem como nas organizações sindicais, de ativos e conhecidos agentes do comunismo internacional, além de incontáveis elementos esquerdistas.

(...) E, ainda há pouco, como representante oficial à URSS e à China comunista, tornou clara e patente sua incontida admiração ao regime desses países, exaltando o êxito das comunas populares.

(...) Na presidência da República, em regime que atribui ampla autoridade e poder pessoal ao chefe do governo, o Sr. João Goulart constituir-se-á, sem dúvida, no mais evidente incentivo a todos aqueles que desejam ver o país mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil²¹ (GOMES, 2007, p.136).

Para os ministros militares a ida de João Goulart a China era a prova de este fazia parte do comunismo internacional, porém a visita do vice-presidente não tinha cunho ideológico, mas tratava-se de manter relações política e comercial, já que Jânio Quadros desejava manter relações com os países do mundo em busca de mercado para os produtos brasileiros. Na prática os ministros militares passaram a não se subordinar ao Chefe Supremo das Forças Armadas e se instituíram como uma junta militar que não estava condicionada a ação do presidente da República, com isso, passando a expedir ordens aos comandos militares independente da coordenação do presidente.

Segundo Silva (1975) este tipo de atitude não era novidade, já que em 1955, o presidente Café Filho foi impedido de reassumir o governo. Um artifício dos então generais Lott e Denys, que ordenaram que as tropas militares cercassem o edifício onde morava Café Filho e mantiveram-no confinado. Não aparecendo para assumir suas atividades, foi declarada a vacância do cargo e assume a presidência da República o presidente do Senado, Nereu Ramos.

Historicamente o acontecimento de 1955 era bem diferenciado do momento atual, os então generais Lott e Denys, estavam interessados em garantir uma transição para que

²⁰ O conceito de segurança nacional está associado à noção de Estado Moderno, tendo sua origem no século XVII. Sendo dado ao Estado o monopólio do uso da força para estabelecer a ordem e a paz social.

²¹ Nota conjunta dos três ministros militares sobre a posse de João Goulart na presidência da república, divulgada no jornal Tribuna da Imprensa de 31 de agosto de 1961 na página 2.

Juscelino Kubistchek (JK) pudesse assumir. Ambos se destacaram por servir pela legalidade, garantindo a JK cinco anos de governo, mantendo controle sobre os movimentos que pretendiam tirá-lo do poder. Qual diferença em questão?

Em 1960, o então Marechal Lott encontrava-se na reserva, mas mantinha certo prestígio sobre os oficiais da ativa. Denys era ministro da Guerra, e na hierarquia, superior de Lott, o então Marechal fez um pronunciamento em 26 de agosto de 1991, dia seguinte à renúncia de Quadros:

Tomei conhecimento, nesta data, da decisão do Senhor Ministro da Guerra, Marechal Odílio Denis, manifestada ao representante do governo no Rio Grande do Sul, deputado Rui Ramos, no Palácio do Planalto, em Brasília, de não permitir que o atual presidente da República, Sr. João Goulart, entre no exercício de suas funções, e ainda, de detê-lo no momento em que pise o território nacional. Mediante ligação telefônica, tentei demover aquele eminente colega da prática de semelhante violência, sem obter resultado. Embora afastado das atividades militares, mantenho um compromisso de honra com a minha classe, com a minha pátria e as suas instituições democráticas e constitucionais. E, por isso, sinto-me no indeclinável dever de manifestar o meu repúdio à solução anormal e arbitrária que se pretender impor à Nação. Dentro dessa orientação, conclamo todas as forças vivas do país, as forças da produção e do pensamento, dos estudantes e intelectuais, dos operários e o povo em geral, para tomar posição decisiva e enérgica no respeito à Constituição e preservação integral do regime democrático brasileiro, certo ainda de que s meus camaradas das Forças Armadas saberão portar-se à altura das tradições legalistas que marcaram sua história no destino da Pátria (MARKUM, 2001, p.179).

Como era de se esperar tal pronunciamento não surtiu efeito nas decisões do Ministro da Guerra, mas tal atitude não ficou impune. O marechal Denys decretou a prisão do marechal Teixeira Lott, prisão esta domiciliar, de maneira que ficou isolado de qualquer contato com os quartéis. Mesmo essa atitude do Ministro da Guerra, não impediu que houvesse manifestações por parte de outras unidades militares: Pará, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Guanabara e Brasília.

Em 28 de agosto, os ministros militares acompanhados do Chefe da Casa Civil (Ernesto Geisel) viajaram para Brasília e solicitaram audiência com o presidente Ranieri Mazzilli, que os recebeu em sua residência. Havia a dúvida, plantada por Lacerda, sobre alguma armadilha na emenda já que no regime parlamentarista o presidente pode dissolver o congresso e convocar novas eleições e talvez Jango tivesse tal intenção. Mazzilli folheou a emenda e apontou o artigo que dava plenos poderes ao Presidente para dissolver o Congresso, mostrou um parágrafo que determinava que este tipo de procedimento só pudesse ser aplicado caso o mandato dos atuais parlamentares estivesse vencido. Os três ministros insistiram em seu veto à emenda parlamentar, com exceção do general Ernesto Geisel, que se declarou

permanecer fiel ao presidente em exercício, garantindo o cumprimento da emenda, caso fosse aprovada.

Em 03 de setembro de 1961, por 48 votos contra 6, o Senado aprovou a instituição do sistema parlamentarista no Brasil. Sendo contra: Juscelino Kubitschek (PSD). Saulo Ramos (PTB), Guido Gondim (PRP), Cunha Melo (PTB), Ari Viana (PSD) e Jarbas Maranhão (PSD). Não era uma emenda, mas uma proposição.

O caminho para o entendimento era difícil, pois enquanto aqui no Brasil havia uma crise, João Goulart quando recebeu a notícia da renúncia de Jânio Quadros, não se encontrava mais em território chinês, mas sim em Singapura. Segundo Aquino (2007) a margem de manobra era muito limitada. Da Espanha viajou para Nova York e tomou um avião de carreira para a Argentina, com escala em Miami. Já em território argentino viajou para o Uruguai onde permaneceu na fronteira, a espera de momento oportuno para entrar em território brasileiro.

Após uma viagem atribulada, João Goulart chegou a Porto Alegre onde se instalara o Quartel-general da Legalidade. A viagem para Brasília guardou também muitos receios, e não faltaram rumores de que o avião presidencial pudesse ser derrubado. Tal manobra chegou a ser pensada por elementos radicais da FAB (Força Aérea Brasileira), tendo o nome código de Operação Mosquito, sendo frustrada, entretanto, pelo próprio comando militar. Após treze dias de indefinição, em 7 de setembro de 1961, em sessão solene do Congresso, João Goulart tomou posse (AQUINO, 2007, p. 634).

Em 7 de setembro de 1961, uma quinta-feira, enquanto nos quartéis e nas ruas se comemorava os 139 anos da Independência, João Goulart prestava juramento diante do Congresso Nacional, tornando-se o primeiro presidente parlamentarista do Brasil, posse essa garantida pela emenda constitucional nº 4, de 2 de setembro de 1961. Não foi a primeira vez que o sistema parlamentarista foi utilizado no Brasil, Ferreira Junior (1998) diz que a primeira experiência ocorreu durante o Império. A legalidade venceu, mas somente por pouco tempo, o governo de João Goulart foi marcado pela instabilidade política e o inconformismo no seio militar.

Afinal desde sua posse, João Goulart enfrentou uma decisiva ação das lideranças da burguesia que, associadas aos interesses externos, articulavam a desestabilização do governo constitucional. Em 1961 foi fundado o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), responsável por uma vigorosa campanha de oposição ao presidente. Um pouco mais tarde, o IPES ligou-se ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), que mantinha estreitas ligações com a CIA e com a alta oficialidade da Escola Superior de Guerra (ESG). Após o golpe, muitos ipesianos e ibadianos assumiram postos no governo (AQUINO, 2007, p. 639).

João Goulart assume o governo do país em 07 de setembro de 1961, o primeiro e único presidente do sistema parlamentarista. Seu mandato foi marcado pelos embates entre a política econômica do Brasil, conflitos sociais e greves. O sistema parlamentarista durou somente da sua posse em 61 até janeiro de 1963, quando houve um plebiscito para a volta do presidencialismo. O governo de Jango estava fadado ao fracasso.

Jango herdou uma série de problemas de difícil resolução. Inicialmente havia as exigências do governo norte-americano de pagamento de indenizações às empresas de energia e comunicação que o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, havia nacionalizado. Havia também uma pesadíssima crise econômico-financeira, com o aumento crescente da inflação. (...) Os diretores do FMI (Fundo Monetário Internacional) não consideravam Jango capaz de levar adiante um duro programa de combate à inflação e o governo norte-americano não aceitava negociar as indenizações das empresas nacionalizadas (GOMES, 1994, p. 139).

Enquanto Jango buscava um entendimento na busca de recursos financeiros, afirma Gomes (1994, p. 140) “que diferenciadas forças da esquerda – socialistas, comunistas, trabalhistas – exigiam que Goulart iniciasse um amplo programa de reformas de base, incluindo as reformas bancária, fiscal, urbana, tributária, administrativa, universitária e agrária”.

As reformas de Base ao invés de ajudar a consolidar o governo e dar sustentação ao presidente, serviam para desestabilizar o governo, uma vez que a reação golpista foi imediata. Lopes (2008 p. 799) nos mostra que os latifundiários temiam a revolução²² e a reforma agrária; e, naquele momento, as Ligas Camponesas ampliavam suas atividades. Os empresários industriais, associados às multinacionais estrangeiras pelo menos desde o governo Kubitschek, apoiaram o golpe, temendo a implantação de uma república sindicalista-populista, a exemplo daquela produzida pela ação peronista na Argentina. Ou, pior, apavoravam-se com a possibilidade de eclosão de uma revolução socialista nos moldes da ocorrida em Cuba, liderada por Fidel e Guevara.

Na noite de 30 de março de 1964, Jango encontrava-se na antessala de seus aposentos preparando-se para discursar para uma plateia composta por praças das Forças Armadas reunidos no salão do Automóvel Clube, na Cinelândia. O secretário de Imprensa da Presidência, Raul Ryff, e o deputado Tancredo Neves o acompanhavam. A intenção era convencê-lo a não ir a tal evento, pois na opinião dos mesmos a simples presença do presidente poderia ser o combustível para a crise militar que o país atravessava, já que na doutrina militar tal situação constituiria quebra de hierarquia.

²² Revolução socialista.

Muitos oficiais que até então relutavam em aderir à conspiração contra o governo começaram a ceder aos argumentos golpistas. Para eles estavam em risco não apenas a democracia e a legalidade, ameaçadas pelo comunismo e pela mudança das regras eleitorais, mas também a própria sobrevivência das bases da corporação militar (GOMES, 1994, p. 193).

Jango deu um golpe contra si mesmo, se ele pretendia manter o poder, não conseguiu, pois o que acarretou foi apressar o fim do seu mandato. Entrou em contato com os generais para convencê-los a manter a fidelidade ao governo, mas a fidelidade dos generais exigiria uma compensação. O general Amauri Krueel, amigo do presidente, exigiu que este declarasse o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores) ilegal e rompesse com os comunistas. Como Goulart negou a fazer tal barganha, Krueel aderiu ao movimento militar que iria depor Jango (CASTRO, 1994, p. 194).

Apesar de o Golpe Militar ter sua semente no período Vargas, foi com Jango que tal evento eclodiu e transformou a política social e econômica do país durante 21 anos. Em 24 de março de 64, setenta e dois generais da reserva publicaram um manifesto, onde sob o título “*Sentinelas Alertas*”, alertavam a nação e as FFAA (Forças Armadas), quanto às atitudes ilegais do Presidente, que extrapolavam os limites da lei. Na realidade as Forças Armadas encontravam-se num caos interno, em 25 de março houve o motim dos Marinheiros, onde o cerco e a prisão dos insurgentes fora executada pelo Exército.

Em 29 de março, centenas de Oficiais reuniram-se no Clube Naval, no Rio de Janeiro, e se declararam contrários à “destruição da Marinha e das Forças Armadas pela quebra da disciplina e da hierarquia”. Dessa reunião foi redigido um manifesto ao povo brasileiro onde 1500 Oficiais de Marinha afirmavam que havia “chegado a hora de o Brasil defender-se”. O manifesto foi apoiado pela Imprensa, alcançando repercussão no Congresso Nacional como também na Aeronáutica e no Exército.

Em 30 de março a reunião no Automóvel Club congregou 2000 militares (a maioria Praças) das três forças e policias militares, além da presença do Almirante Aragão. No dia seguinte marchava para o Rio de Janeiro, tropas do Exército e da Polícia Militar do estado de Minas Gerais. Sobre isso Gaspari (2002) diz:

O comandante da Infantaria Divisionária/4, Carlos Luiz Guedes, e o general Olympio Mourão Filho, da 4ª Região Militar, não podiam esperar a senha. (...) A ideia de Mourão era derrubar Jango através de um golpe fulminante que denominava Operação Popeye. Desceria de seu quartel, em Juiz de Fora, a 150 quilômetros do Rio, com uma tropa pequena e bem treinada. Acreditava que poderia tomar de assalto o prédio do Ministério da Guerra em menos de 24 horas (Op. Cit. 2002, p. 56).

Quando Jango foi informado que o Regimento Sampaio aderira aos revoltosos comandos por Mourão, já passava da meia noite. Recebeu a notícia como uma derrota mais do que evidente. Para o presidente e seus acompanhantes, era desorientador atestar que um general sem prestígio e com uma reles tropa, conseguira arregimentar em menos de 24 horas, a maioria dos oficiais do Exército. Segundo Fico (2004), “ante a ofensiva de Mourão, Goulart caiu sem resistência, não acionando seu “dispositivo militar”, que supostamente resistiria a iniciativas golpistas da direita”.

No dia 02 de abril na sessão extraordinária do Congresso Nacional, o senador Auro Moura Andrade formalizou a declaração de vacância do cargo de Presidência da República, após ler comunicação enviada pelo chefe da Casa Civil, Darcy Ribeiro:

O senhor presidente da República incumbiu-me de comunicar a Vossa Excelência que, em virtude dos acontecimentos nacionais das últimas horas, para preservar de esbulho criminoso o mandato que o povo lhe conferiu, investido na chefia do Poder Executivo, decidiu viajar para o Rio Grande do Sul, onde se encontrava à frente das tropas militares legalistas e no pleno exercício dos poderes constitucionais com o seu ministério. Atenciosamente, Darcy Ribeiro, chefe da Casa Civil (FICO, 2004, p. 18)

Através desse documento Darcy Ribeiro pretendia que Goulart ganhasse tempo para reagir. Do Rio Grande do Sul Goulart deixou o país, indo para o Uruguai. Ranieri Mazzilli tentou assumir a Presidência da República, e junto com outros parlamentares encontrou a guarda palaciana atônita e o Palácio do Planalto sem luz, mas era no Rio de Janeiro que o jogo do poder se desenhou. No dia 01 de abril, o general Arthur da Costa e Silva se autoneomeou comandante do “Exército Nacional” e assumiu o controle do “Comando Supremo da Revolução”, mas foi na reunião do dia 03 de abril que sairia o nome do efetivo presidente da República.

Como anunciado “perigo do comunismo” unia, no caso os interesses do capital estrangeiro e seus parceiros locais aos da classe média, beneficiada pelas desigualdades de renda do modelo de desenvolvimento concentrado (onde uma camada ascende empurrando outra para baixo), houve no geral um aparente consenso social na aceitação do golpe militar de 31 de março de 1934 (ironicamente efetivado a 1º de abril. O Dia da Mentira), consolidando-se então, o que o sociólogo Otavio Ianni definiria como “contrarrevolução burguesa, em escala continental” ou, como explicava esse autor, em seu ensaio “Exército e Nação – a Militarização do Poder Estatal Expressa a Marcha de uma Espécie de Contrarrevolução Permanente: Primeiro, a ditadura nasce e afirma-se enquanto Revolução”. Expressa a reação de um novo bloco de poder às reivindicações, lutas e conquistas de operários, mineiros, camponeses e outras categorias. Em geral os golpistas estavam combatendo as propostas de realização de movimentos e governos de cunho reformista ou populista, sob a alegação de que eram viciados

pela demagogia e o carisma, na prática, estava em marcha à metamorfose da população de trabalhadores da massa em classe social. (...) Segundo, o bloco de poder formado com a ditadura militar colocou o aparelho estatal a serviço praticamente exclusivo do grande capital estrangeiros. Os três setores produtivos principais – privado nacional, privado estrangeiro e estatal – foram amplamente articulados com o poder do Estado, em favor da acumulação, em escala mundial. Avançou bastante uma espécie de internacionalização do subsistema econômico nacional (TINHORÃO, 1998, p. 328).

A força militar instalada no poder encarregara-se de ajustar economicamente o país ao sistema internacional subordinado ao grande capital, as indústrias de tecnologia avançada acabaram dominando a economia brasileira, com isso as multinacionais detinham mais de cem bilhões de dólares da finança do país. Devido a este fator a década de 1980 iniciou-se com uma dívida externa de cinquenta bilhões de dólares. O tal milagre econômico pregado pelos militares nada mais foi do que um grande embuste.

Muito se fala da repressão durante o período do regime militar (1964-1985), foram vinte e um anos de censura e repressão, mas segundo CASTRO (1994), “a ditadura Vargas, por exemplo, usou e abusou da repressão, da tortura, das prisões e do exílio”. Observamos, porém que o regime militar colocou a ideologia militar e a segurança nacional de forma extremista.

A Doutrina de Segurança Nacional sempre existiu. Com esse nome ou com outro, sempre houve uma doutrina de preocupação com a Segurança Nacional. Em determinado momento, e é nesse momento que fica caracterizada essa Doutrina de Segurança Nacional de que tanto se fala, surgiu à figura do inimigo interno, que era um vetor da Guerra Fria, pessoas que seguiam determinada ideologia, no caso do comunismo. De ambos os lados sempre houve exageros, tanto que se chegou à confrontação armada. Então, essa foi uma das Doutrinas de Segurança Nacional que prevaleceram durante a Guerra Fria. (...) O artigo 142 da Constituição diz que a destinação principal é a defesa da Pátria, ou seja, defesa externa. Mas abre ali também para a manutenção e restabelecimento da lei e da ordem, por iniciativa de um dos poderes constitucionais. E elas se prepararam para isso (OLIVEIRA, 2005. p. 163).

Durante o regime militar assumiram o cargo de Presidente da República do Brasil, cinco generais, todos passaram pela Escola Superior de Guerra (ESG): General Castello Branco (1964-1967), General Costa e Silva (1967 e 1969), General Médici (1969 – 1974), General Geisel (1974-1979) e General Figueiredo²³ (1979 a 1985). O primeiro ato institucional foi baixado em 9 de abril de 1964 pelo “Comando Supremo da Revolução”, sendo o primeiro instrumento que legitimava o golpe e suspendia os direitos políticos e cassava mandatos parlamentares.

²³ Início da transição de volta a democracia.

É indispensável ficar o conceito do movimento civil e militar sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.

A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação.

A revolução vitoriosa investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma. (Ato Institucional número 1)

Os militares, principalmente os de “linha dura”, não aceitavam que um governo com tendências esquerdistas fosse eleito novamente, pois acreditavam que a entrada das esquerdas no Brasil culminaria em conflitos agrários e urbanos. O Ato Institucional número 1 (passou a ter este número após a promulgação do AI-2), suspendeu os direitos políticos dos cidadãos vistos como opositores do regime por dez anos, dentre eles congressistas, militares e governadores.

Segundo Gaspari (2002), Castello queria um ato institucional que durasse só três meses. Assinou três. Queria que as cassações se limitassem a uma ou duas, dezenas de dirigente do regime deposto. Cassou cerca de quinhentas pessoas e demitiu duas mil. Apesar dessa situação o presidente Castello Branco buscou governar dentro de alguma legalidade, mas foi seu sucessor general Costa e Silva que afundou o país em regime ditatorial dezoito meses após assumir a presidência.

Há um consenso entre os analistas políticos de que o período pós-64 pode ser dividido em três fases. A primeira inicia com o golpe militar e vai até a publicação do Ato Institucional número 5. Durante esse interregno eram discutidas, ainda, as tendências do regime militar, isto é, se as Forças Armadas assumiriam a postura devolver e limitar ou avançariam em direção ao papel dirigente, dando origem ao processo revolucionário.

(...) A segunda fase compreende o período que vai do AI-5 até a liberação política, iniciada no governo Geisel, com a revogação desse ato. É nessa fase, principalmente durante o governo do presidente Médici, que se vão conhecer mais profundamente os desatinos da comunidade de segurança e informação do regime militar, a qual a tortura de presos políticos era prática usual.

A terceira tem início com o projeto de liberação política, inaugurada por Geisel, e levada adiante por João Figueiredo. Nessa etapa ocorre a reversão do processo revolucionário, com o abrandamento da censura e o reajustamento da área de segurança (BORGES, 2003, p. 22).

De início a “*revolução democrática*” teria caráter provisório, o próprio general Castello Branco estava convencido desse caráter, mas foi atropelado pela corrente *linha dura*. Se observados os cinco presidentes gerais, observaremos que os dois primeiros Castello

Branco e Costa e Silva eram de uma linha moderada, Médici era da linha dura e Geisel e Figueiredo de uma linha moderada.

(...) o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional, como mandava a Constituição. Prometeu “entregar, ao inicia-se o ano de 1966, ao meu sucessor legitimamente eleito pelo povo em eleições livres, uma nação coesa”. Em 1967 entregou uma nação dividida a um sucessor eleito por 195 pessoas (GASPARI, 2002, p. 125).

Durante o regime militar vários atos institucionais foram promulgados, sendo que o que realmente influenciou a sociedade da época foi o Ato Institucional número 5.

O AI-5 foi emitido em 13 e outubro de 1968, no governo do presidente Ernesto Geisel, este foi o mais duro golpe contra a liberdade de expressão. Sobrepondo-se à Constituição de 24 de janeiro de 1967, dava plenos poderes ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

O AI-5 suspendia os direitos políticos, dava autoridade ao presidente para o confisco de bens adquiridos de maneira ilícita, proibia qualquer manifestação popular de caráter político, suspendia o direito de habeas corpus e impunha censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. A censura durante a vigência desse ato foi forte e massacrante, muitos artistas e escritores foram perseguidos e tiveram suas vidas investigadas.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) era o órgão responsável por censurar toda a produção artística da época, por ela passavam todas as canções antes de executadas nos meios públicos. Nos anos finais da década de 60, a censura foi dura e feroz contra a música popular. A aproximação dos estudantes universitários e o meio musical despertaram profunda desconfiança dos militares.

Há quem afirme que a censura tornou nossos compositores mais criativos na arte de ludibriá-la, o que pode demonstrar uma falta de conhecimento da criatividade que sempre animou o melhor da nossa música – sem precisar de censura alguma. E há quem diga que, com a liberalização política dos anos 1980 em diante – o que, também o mínimo, trai uma questionável avaliação dessa produção tão diversificada. É sempre melhor ter os caminhos abertos, na busca de trazer para a música o momento e a alma de um povo. Assim como é inspirador comprovar historicamente que, mesmo sob as piores condições – tirando leite das pedras -, a MPB soube brilhar (ALBIN, 2003, p. 286).

Não se obedecia a qualquer critério, os censores poderiam vetar tanto por motivos políticos, ou de manter a moral e os bons costumes, como simplesmente não entender o que o autor queria dizer com o conteúdo. Um exemplo é a música *Bolsa de Amores* de Chico

Buarque composta em 1971, apesar de não ser uma das mais conhecidas, ela faz um paralelo entre a linguagem da bolsa de valores e uma conquista amorosa foi vetada, pois os censores achavam que denegria a imagem da mulher.

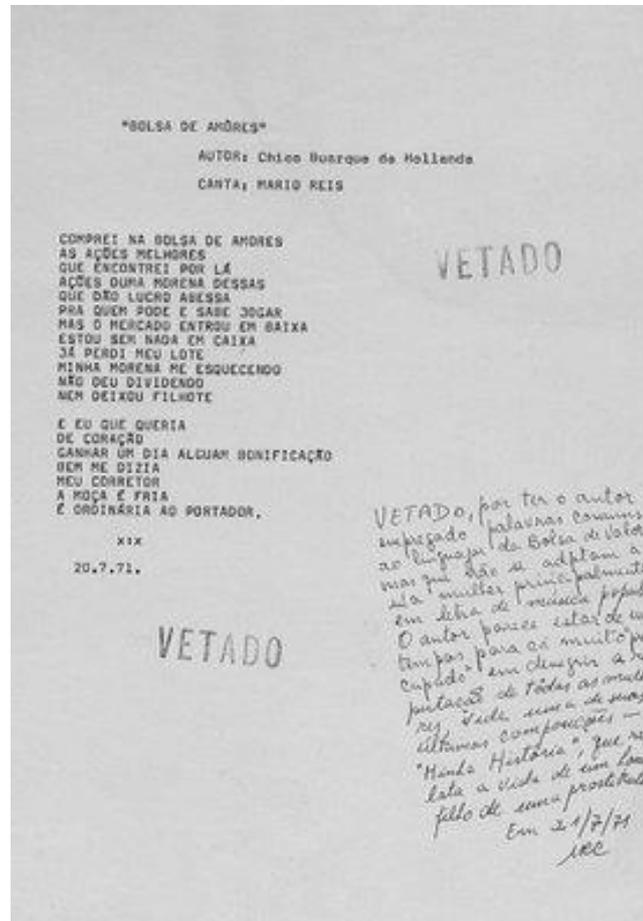


Figura 2 Canção Bolsa de Valores (vetada)

Sobre a censura Chico Buarque diz *Não guardo mágoa nenhuma, não me posiciono como vítima, a ditadura encheu bastante o meu saco, mas eu também enchi o saco, e não foi pouca coisa não*. Os problemas de Chico com a censura começaram junto com sua carreira. Em 1966, a música *Tamandaré*, do show *Meu refrão*, foi proibida após seis meses em cartas por conter frases consideradas ofensivas ao patrono da marinha:

*Pois é, Tamandaré
A maré não ta boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Meu marquês de papel
Cadê seu troféu
Cadê teu valor
Meu caro almirante
O tempo inconstante roubou*

Outros artistas também foram vítimas da censura, a música Tiro ao Álvaro de Adoniran Barbosa foi vetada, a alegação era “falta de gosto”²⁴. Esse “falta de gosto” com certeza se deve ao preconceito com as variantes linguísticas, observemos que as palavras “taubá”, “artomorve” e “revorve” estão circuladas.

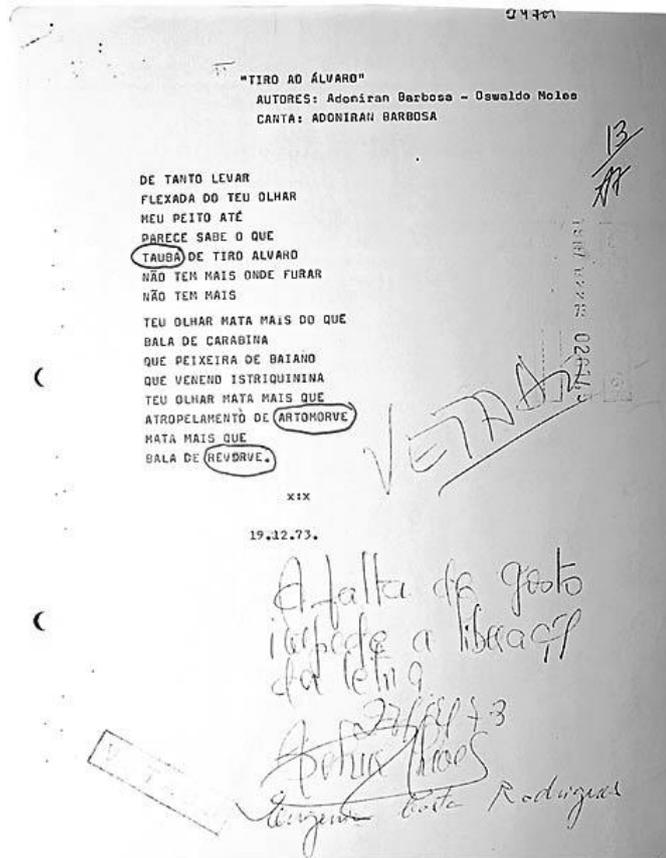


Figura 3 Tiro ao Álvaro (vetada)

A lógica da censura no período do regime era estranha, não se sabia o que se passava na mente dos censores, pois até o poeta Mario de Andrade foi vetado:

²⁴ Revista Veja Edição 2054 de 2 de abril de 2008.

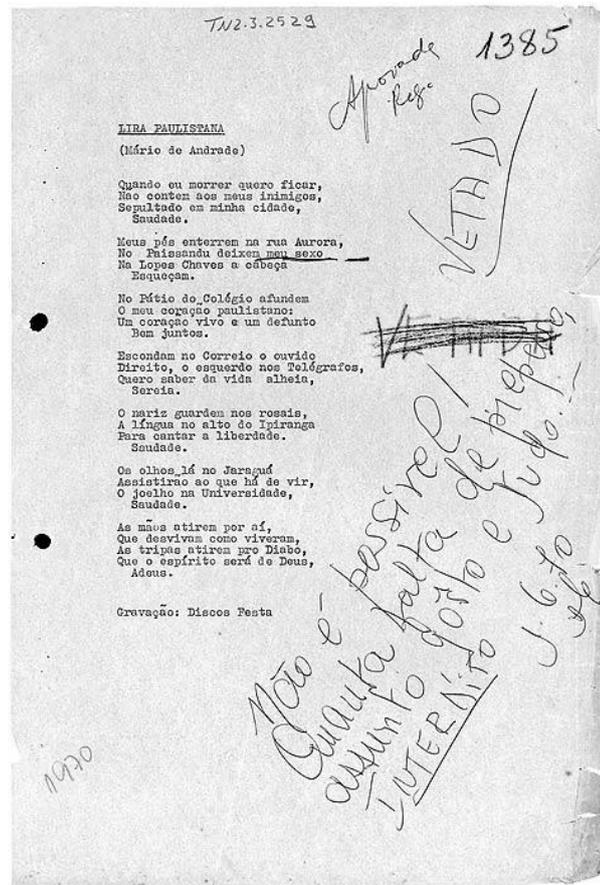


Figura 4 Lira Paulistana (vetada)

Sobre a questão dos censores Chico Buarque diz que ao realizar uma temporada de shows, “tinha que fazer antes um show para os censores. Por exemplo, se eu ia estrear um show no Canecão, um dia antes tinha que fazer um com o lugar vazio, só para os censores. Além disso, os censores tinham lugar garantido em qualquer teatro, pra ter certeza que se respeitaria o que tinha sido aprovado em na pré-estreia. E é claro que iam com a família e curtiam o show. Mesmo em lugares onde eu ia fazer uma única apresentação, antes tinha que fazer uma para os censores: puro exercício do poder”.²⁵

2.3 As canções de protesto e os festivais

A década de 1960 e os anos seguintes levaram ao campo musical novas questões relacionadas às perspectivas desenvolvimentistas e nacionalistas. No início da década de 60 a realidade da política desenvolvimentista do governo Kubitschek se revelava incapaz de absorver em seu quadro econômico a totalidade dos novos profissionais de nível superior, gerados pelas universidades, a falta de perspectiva de ascensão levou os estudantes a uma

²⁵ Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros.

atitude de participação crítica da realidade, que os acabou conduzindo inapelavelmente para o campo da política (TINHORÃO, 1998, p. 314).

Os compositores passaram a se imbuir de explicar os sentimentos populares, é nesse contexto que a União Nacional dos Estudantes (UNE) se fortalece e se propõe a intervir cada vez mais nas discussões abrangentes sobre os rumos do país, que resulta na criação do Centro Popular de Cultura (CPC) em 1961, para abrigar jovens artistas e universitários comprometidos com uma política cultural voltada para um movimento de conscientização e transformação da sociedade brasileira (NAVES, 2004, p. 31).

O CPC começou suas atividades em dezembro de 1961, no Rio de Janeiro, sua meta era incutir no trabalhador brasileiro uma consciência revolucionária, seu objetivo era desenvolver uma ação política de esquerda e de ideologia nacionalista através das atividades culturais. Defendia a “arte popular”, mas considerava as manifestações folclóricas sem conteúdo revolucionário. Qualquer produção que se afastasse de conteúdo político era considerada alienada, reacionária e antinacionalista. Vejamos o que diz o Manifesto sobre a função da arte e do artista:

(...) consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida, como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. (...) Não ignoramos as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determinam em larga medida nossas ideias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convergem às obras dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser as armas espirituais da libertação material e cultura do nosso povo (ESTEVAM, 1963, p. 79/82).

O período que antecedeu ao AI-5 é considerado uma época de grande produtividade para as artes no Brasil. Segundo Chico Buarque:

Praticamente não houve repressão à atividade cultural entre 1964 e 1968. O primeiro general presidente, Castelo Branco, era um homem que se gabava de frequentar teatro, então uma certa oposição era tolerada. O que foi reprimido depois de 1964 foi, sobretudo a política estudantil, a política sindical, os partidos políticos, mas a atividade artística praticamente se salvou até fins de 1968. Não existia, por exemplo, a censura prévia que se instalou a partir do AI-5. Até esse momento podia acontecer que proibissem uma peça ou uma música, mas eram exceções, não era a censura prévia, que foi desgastante. Em certa medida se criava um mecanismo de autocensura, por que você sabia que ia enfrentar dificuldades. Então, nesse primeiro período a cultura e a arte foram preservadas, e de fato a produção foi estimulada, porque passou a ser um canal catártico, ganhou uma importância extraordinária porque os estudantes não tinham outro meio de expressão. Eu era estudante em 1964 e fecharam o grêmio estudantil, onde havia diversas atividades. Lembro que quando o fecharam no dia 1º de abril. Atrás da faculdade tínhamos um galpão que pertencia ao prédio da escola, onde havia exposições e algumas aulas de artes plásticas. Na época estava tendo uma

exposição de cartazes cubanos de cinema e teatro. Lembro que fomos pegar aquele material, porque sabíamos que ele ia desaparecer. (...) resultado: o que iam fazer os estudantes, sem um canal de manifestação política? Fazer música e ir ao teatro Opinião. Tudo isso ganhou uma força extraordinária. Muitos compositores eram do movimento estudantil ou tinham alguma ligação com ele e, como faziam música popular, alguns começaram a fazer política através dela (CHICO BUARQUE, 2006, p. 231).

O AI-5 promulgado em 1968 tornou-se a ferramenta repressora para a crescente oposição de vários setores da sociedade, onde se incluía os estudantes que se mobilizavam continuamente contra o governo.

Quem não se lembra do intransigente slogan daqueles anos: Brasil ame-o ou deixe-o? Que em alguns casos poderia querer dizer: Ame-o ou cale-se... ou ainda: Ame-o ou morra. Sendo que o amor ao país aqui, naturalmente, nada tinha a ver com a exaltação lírica e apaixonada de uma “Aquarela do Brasil”, mas supunha a aceitação incondicional da suspensão de direitos democráticos, indo do silêncio imposto em relação à tortura ao esfacelamento de uma identidade cultural que vinha sendo construída a custo dos anos anteriores (ALBIN, 2003, p.284).

A canção engajada surgiu nos primeiros anos da década de 1960, é uma categoria que traduzia as tensões e as inquietações dos grupos de esquerda em torno das possíveis mudanças dentro da sociedade brasileira. O ápice das canções de protesto foi durante o regime militar (1964-1985), sendo considerada uma das categorias mais difundidas da música popular brasileira. Os jovens não se interessavam mais pela sonoridade e os acordes da bossa nova ou do som das grandes orquestras, o interesse era as letras com cunho político.

Os Festivais da Música Popular Brasileira (FMPB) eram realizados pela TV Record enquanto os Festivais Internacionais da Canção Popular eram realizados pela Secretaria de Turismo da Guanabara em parceria com a TV Globo. Sobre os festivais Solano Ribeiro, realizador dos festivais da Record, pontua que *o festival nada mais era do que um programa de televisão. Só que por força de uma série de circunstâncias, ele adquiriu até uma importância histórica, política, sociológica, musical e transcendental e etc.*

Eram nos festivais que as canções de protesto encontraram terreno para se propagar pela sociedade, legitimando um modelo musical não alienado e, servindo como artigo de consumo da indústria cultural. Geraldo Vandré tornou-se uma figura-símbolo da canção de protesto do período, principalmente a partir da apresentação de *Pra não dizer que não falei das flores*, Caminhando como ficou popularmente conhecida, no III Festival Internacional da Canção, em 1968, apresentação que lhe valeu, além da censura da música, a perseguição política que o levou a se exilar no Chile (NAVES, 2004, p. 36). A nosso ver o momento de

criação dos festivais surgiu num momento em que muitos se empenhavam nas guerrilhas urbanas e rurais.

As artes, principalmente a MPB, foram que mais sofreram com a censura. Os festivais da canção são um exemplo de como uma boa parte dos músicos de MPB se tornaram baluartes da resistência, enfrentando o regime de maneira a mostrar que a censura não poderia calar a todos. Muitos foram presos ou expulsos do país, há hinos como *Pra não dizer que não falei das flores*, que causam arrepio em quem viveu aqueles anos, a simples execução dos dois primeiros compassos da música *Alegria Alegria* de Caetano Veloso, podem causar uma catarse emocional naqueles que assistiram todo o desfecho político do Brasil do regime.

Se, da perspectiva musical, não havia novidades em Vandr , a letra de sua can o atingiu o ponto sensível dos militares: a honra e o espírito de corpora o. Os versos responsáveis pela façanha diziam: “Há soldados armados, amados ou não./ quase todos perdidos de armas nas mãos/ Nos quartéis lhes ensinam uma antiga li o/ de morrer pela pátria e viver sem razão” (CARMO, 2000, p. 72).

A maioria dos artistas que se consagraram nos festivais estava presente ativamente na agita o cultural da época – Chico Buarque, Geraldo Vandr , Nara Leão e outros, já tocavam nos shows realizados pelos centros acadêmicos das universidades e nos bares frequentados por estudantes, intelectuais e artistas. A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma frente de força contra o regime, cada g nero desenvolveu um tipo de cr nica social que constituem referência para uma imagem de resistência cultural.

Foi se formando uma linguagem capaz de cantar o amor, de surpreender o cotidiano em flagrantes lírico-ir nicos, de celebrar o trabalho coletivo ou de fugir   sua imposi o, de portar a embriaguez da dança, de jogar com as palavras em lúdicas configura es sem sentido, e de carnavalizar na maior (subvertendo-a em paródia) a imagem dos poderosos (WISNIK, 2005, p. 30).

Podemos dizer que, no período do regime, em âmbito cultural os movimentos artísticos pareciam muito com partidos políticos. A produ o e o consumo de um determinado estilo musical diziam e muito sobre a posi o do sujeito, isto do ponto de vista daqueles que estavam ligados ao movimento de esquerda.

Os defensores da MPB encabeçados pela esquerda e por movimentos populares viam a necessidade de uma produ o artística realmente nacional e não aceitava qualquer produ o que envolvesse os g neros musicais estrangeiros, principalmente os que fossem oriundos dos Estados Unidos, uma rejei o ao Imperialismo. Sobre isso podemos exemplificar citando a

marcha contra a guitarra elétrica, Nelson Motta²⁶ diz *as pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar com tanta coisa pra protestar (...) a guitarra elétrica como símbolo do Imperialismo, aqueles clichês do velho comunismo, que estavam muito ativos na época.*

Segundo Carmo (2000) a passeata foi dirigida menos contra a guitarra elétrica, e mais contra a invasão da música estrangeira no país. Sobre o episódio e sua participação na passeata Gilberto Gil afirma: *Eu fui pela Elis, por causa dela, enfim. Atendendo a ela, e evidentemente a um grande número de colegas interessantes que também estavam lá. Cada um com a sua visão, aquela disputa era saudável até certo ponto (...) mas eu não acreditava, não era um defensor ideológico da divisão de territórios.*

Caetano Veloso foi um dos artistas que repudiou o evento: *Eu fui contra e a Nara. Ficamos eu e a Nara no saguão do Hotel Danúbio e comentando que isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua, e a Nara ficou: “estou deprimida, isto parece passeata fachista, do partido integralista”. E era exatamente o que parecia.*

Foi no Festival da Record em 1967 que Caetano deu o pontapé inicial para uma mudança na estética musical, o Tropicalismo, apresentando a música *Alegria Alegria*, segundo Nelson Motta “quando entrou o Caetano e aqueles argentinos dos Beat Boys, rock in roll, foi uma vaia monumental, (...) aí a música foi andado, o Caetano Veloso paradinho ali no palco, sorrindo com aquele carisma dele foi dobrando o público, as vaias foram baixando, foram começando uns aplausos, daqui, ali mais aplausos...”.

Na coxia, Caetano foi entrevistado por Reali Junior e Cidinha campos, e ambos queriam saber qual a ideia que o compositor teve ao colocar na música palavras como Coca-Cola, guerrilha, Brigitte Bardot, cardinales. Muito perspicaz Caetano responde: *o que me levou a falar de Coca-Cola, Brigitte Bardot, cardinales, bomba, guerrilha, as coisas que tão aí.*

Diante do panorama controlador das esquerdas, Alegria, alegria era também um protesto na medida em que se rebelava contra a dominação da tendência nacionalista, que se pretendia hegemônica no campo da MPB. Além do elemento invasor como o rock, a Coca-Cola era considerada símbolo do imperialismo ianque (CARMO, 2000, p. 70).

No documentário *Uma noite em 67*, dirigido por Ricardo Terra e Ricardo Calil, Caetano fala sobre a sua intenção em colocar instrumental eletrônico na música: *Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na minha música. (...) Era também uma*

²⁶ Trecho transcrito do documentário *Uma noite em 67*.

atitude política diametralmente oposta à atitude da passeata contras as guitarras elétricas. Mas a crítica não via com bons olhos esse movimento que Caetano trazia para o cenário musical brasileiro.

A crítica conservadora, no entanto chocava-se com o fato de Caetano, atento às novidades, apresentar suas músicas acompanhadas de guitarras elétricas, e o acusava de violar a pureza da MPB (CARMO, 2000, p. 66).

Enquanto em 67 Caetano foi das vaias a ovação, no ano de 68 sua música *É proibido proibir* – onde Caetano retoma palavras de ordem do movimento estudantil francês²⁷ - foi recebida por vaias:

Ante ao conservadorismo estético da maioria da plateia, Caetano interrompe a apresentação com um desabafo: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”. E conclui: “Se vocês em política forem como em estética, estamos feitos!” (CARMO, 2000, p. 67).

Os estudantes da época não perceberam que o Tropicalismo ia sim de acordo com os ideais do CPC, afinal o tropicalismo apesar de fazer uma releitura pop da cultura hippie, também apresentava elementos da antropofagia de 1922 e permitia um avanço na redescoberta das tradições culturais e sociais brasileiras.

Em dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos - em decorrência do AI-5 e o exílio em Londres – contribuindo para acabar com o movimento tropicalista, apesar dos militares não observarem crítica social nos tropicalistas, o barulho provocado pelo grupo de Caetano e Gil não era bem visto.

O ato da prisão de Caetano pareceu-lhe totalmente imprevisível: “estávamos tão habituados a hostilizações por parte da esquerda, éramos tantas vezes acusados de alienados e americanizados, que, quando me vi diante daqueles policiais, imaginei que me estavam levando para uma conversa com algum oficial de São Paulo, o qual nos trataria como rapazes interessados apenas em divertir o público”. Não foi o que ocorreu, pois tiveram que amargar quase dois meses de prisão numa situação absurda (CARMO, 2000, p. 71).

Observamos que nos festivais da canção de 1965 a 1968, houve a proliferação das músicas de protesto, mas devido à censura, repressão à indústria do entretenimento mudou radicalmente o perfil dos festivais. De 1969 a 1975, as músicas apresentadas mostravam as mudanças do período, uma nova geração de cantões e compositores surgia menos interessados em criticar a política e o governo.

²⁷ Maio de 1968

Durante o período da década de 1970, as músicas de cunho político continuam sendo produzidas mesmo que não concorrendo nos festivais. A crítica ao regime continua, só que de uma forma mais madura e nas canções a utilização de recursos estilísticos como a metáfora se fez constante, já que o interesse era deixar tudo no subentendido.

As canções de protesto foram um produto da indústria fonográfica, muito aceito pelo público universitário e de esquerda. Temas retirados do sertão nordestino, da vida dos sertanejos, dos camponeses, dos pescadores, dos morros, etc., temáticas interessantes que mostravam a preocupação de denunciar a situação social do país.

Do início dos anos 60 até finais de 67, durante a tal “hegemonia cultura de esquerda”, a canção de protesto foi reconhecida como sendo a música popular autenticamente brasileira, pois haveria ultrapassado o lirismo inocente da primeira fase da Bossa Nova e não haveria se curvado ao pop “imperialista”, como pareciam fazer os músicos da Jovem Guarda (ALMEIDA, 2005, p. 32).

Em 1966, iniciava-se um movimento de questionamento sobre a legitimidade da canção de protesto como representante autêntica da música nacional. Os tropicalistas não faziam referências abertas ao regime militar ou mesmo se tornavam porta-vozes do povo, sendo tido como alienados e traidores da revolução musical.

Podemos dizer que as canções de protesto se tornaram quase que um sinônimo de canção de festival, nesse sentido Chico Buarque²⁸ diz que *com a sequência dos festivais um ano após o outro, vai se criando uma espécie de fórmula que agrada. Então, certos tipos, certos tipos que agradam mais, que nem música de carnaval (...), e música de festival à medida que vai se repetindo, vai apresentando uma coisa assim, um esquemazinho que a música fica festivaesca.*

A simpatia com as causas de esquerda fez com os “atores” dos festivais (músicos e público) se sentisse a vontade para expressarem suas angústias e crenças. Os festivais propiciaram que os músicos se lançassem no mercado fonográfico e se profissionalizassem.

Com relação às canções de protestos devemos observar que esse estilo de produção musical voltava-se para o popular buscando se apropriar dele na busca de uma nação genuína que contribuísse para uma revolução legitimamente brasileira, algo que já vinha sendo feito pelos artistas e intelectuais desde o período da independência.

Acreditamos que no caso da canção de protesto criada nos anos 60, a reincidente busca pelo nacional genuíno potencializa dos acontecimentos ocorridos durante o

²⁸ Entrevista dada a Blota Junior, no FIC de 67, quando este perguntou o que seria música de festival. Documentário *Uma noite em 67*.

governo Goulart, quando os movimentos em torno das reformas de base e a própria ideologia populista defendiam que os entraves para um desenvolvimento justo vinha de fora. Ou seja, exaltar elementos da cultura popular significava argumentar a favor da construção de uma nação livre, conseqüentemente, mais justa (ALMEIDA, 2005, p. 60).

Havia músicas de festival que tinham uma temática voltada para o carnaval, um exemplo de compositor que usava e abusava da ideia era Chico Buarque, observemos a letra de *Sonho de Carnaval*:

*Carnaval, desengano
Deixei a tristeza lá em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano.*

Podemos aqui interpretar um cunho político sim, se observarmos que durante o carnaval as pessoas esquecem-se dos problemas e tentam fantasiá-los, brincando e pulando na Festa de Momo, mas a chegada da quarta-feira de cinzas traz novamente os problemas e na época em questão, os problemas eram de ordem política. Uma volta à realidade expressa nos versos de *A Banda*:

*(...) mas para o seu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou*

Mesmo com a qualidade musical de grande parte das canções de protesto, não podemos deixar de observar que havia um discurso ingênuo por parte dos grupos de esquerda, os artistas e intelectuais não fugiam do “mito” sobre o herói nacional. Uma das canções que mais expressou as ideias dos jovens militantes na luta contra o regime foi a canção *Terra Virgem*. As canções de protesto e sua temática popular estavam voltadas para uma luta contra o regime militar e buscavam uma mudança na sociedade. Segundo Mello (2003, p. 128) “havia uma disposição muito forte, entre esses novos compositores, egressos da vida universitária, em colocar a música a serviço da luta política do momento”.

Segundo Trevizan²⁹ (2010, p. 5), “a música de protesto teve início como rompimento da temática intimista que alguns cantores de Bossa, como Nara Leão, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo empreendem deste modo, a partir de preocupações nacionalistas, apostam em fazer daquela música, um manifesto contra as injustiças sociais. (...) Se buscavam, um denominador

²⁹ Artigo publicado nos anais do 1º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos da UEM.

comum, uma forma de se abarcar, na música, classe baixa e classe média para unirem forças e protestar através da arte e da cultura, por outro estigmatizavam as preferências musicais dos artistas do povo”.

Tinhorão (1998) diz que os jovens universitários consideravam o samba como algo quadrado, e parado dentro de sua evolução, a crítica era que no samba só se falava de morro e barracão, o autor questiona que como pode esses jovens que pregavam uma arte popular não conceber o samba como parte da manifestação cultural do povo. Se para Tinhorão era algo inadmissível a não aceitação do samba como manifestação do povo, nós reafirmamos esse questionamento a partir de nossa concepção sobre a história do samba carioca. Ao observarmos as letras dos sambas, veremos que havia todo um protesto nas letras, não era somente falar de morro e barracão, mas sim retratar a desigualdade social que havia entre quem morava no morro e quem morava no “asfalto”.

2.4 Música e Censura

É sabido que a censura musical estava inserida na censura de diversões públicas desde o Estado Novo, portanto não era novidade proposta durante o regime militar. Sendo considerada legal, a censura prévia estava em funcionamento desde a Constituição de 1934. Foi a partir de 1965 que o regime militar construiu uma nova legislação censória, que previa uma ação censória institucionalizada e legitimada por códigos e leis. A justificativa dada aos vetos das letras musicais era a preservação dos valores tradicionais da família brasileira e da segurança nacional, na “defesa da ordem política, social e econômica constituída”.

O veto também era apresentado como instrumento para “aprimorar o gosto”, “elevantar o nível cultural” e o “padrão moral” do povo brasileiro. Composições foram vetadas por serem supostamente “subversivas”, “inadequadas”, “ofensivas” e até mesmo por conterem erros gramaticais e serem consideradas de “péssima qualidade musical”. No entanto, a grande maioria dos vetos circulou pela esfera da moralidade, muito mais do que da política stricto sensu (CAROCHA, 2007, p. 31).

A autora indica duas censuras durante o regime militar: uma legal e longa que controlava as diversões públicas, e outra dita “revolucionária” e negada, a censura propriamente política da imprensa³⁰.

Outro polo da relação regime militar – censura musical eram os cantores e compositores que tiveram suas composições vetadas na íntegra ou parcialmente

³⁰ Negada pelo regime e imposta através de um ato “revolucionário”, o AI 5.

cortadas. Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos visando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil (Ibid., 2007, p. 31).

Observamos que as letras das músicas faziam sentido não no dito, mas no interdito³¹, nas entrelinhas. Essa utilização de recursos estilísticos demonstra toda a riqueza da MPB durante os anos do regime militar. Mas mesmo essa riqueza, não constitui ausência de problemas.

Um dos compositores que mais utilizou de recursos estilísticos para driblar a censura foi Chico Buarque, havia uma obstinação na censura das músicas produzidas por ele. Cansado de tanta censura, Chico³² criou seu *alter ego* musical, o compositor Julinho da Adelaide, através desse pseudônimo conseguiu que várias de suas músicas não fossem vetadas. Em 1976 a farsa acabou, pois a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) começou a exigir que as músicas que fossem sujeitas à sua aprovação estivessem acompanhadas do envio da identidade e do CPF do compositor.

Um dos principais artistas contemporâneos, autor de inúmeras canções e peças teatrais censuradas pelo regime militar, Chico Buarque de Holanda tornou-se símbolo da resistência à ditadura nos anos 70, a contragosto. Jamais foi ativista político militante, embora considerado próximo do Partido Comunista Brasileiro e de outras tendências de esquerda, tendo colaborado para estreitar os laços culturais entre o Brasil e países socialista como Cuba, Nicarágua e Angola na década de 1980. (...) Chico Buarque sentiu-se mais à vontade para enveredar por seu veio intimista e pela experimentação da linguagem, evitando a identificação imediata de sua obra com a conjuntura política nacional (SEGATTO, 1999, p. 168).

A grande maioria do público não compreendia as sutis metáforas criadas pelos compositores, o que prejudicou a recepção do público, conseguia-se driblar a censura, mas o público não compreendia a letra das canções.

Este fato fez com que a MPB fosse inúmeras vezes acusada de elitista, uma arte apenas para os iniciados. Muitos artistas, como Gonzaguinha, Chico Buarque e Paulinho da Viola, dentre outros, movidos por este tipo de crítica, e pela necessidade de furar o bloqueio da censura, viram no repertório de compositores de outras décadas uma opção bastante eficaz (Op. Cit., 2007, p. 34).

³¹ Sobre o interdito explicaremos no capítulo seguinte, junto com demais conceitos de Análise do Discurso.

³² Chico Buarque teve por volta de 40 músicas vetadas, metade das quais devido a alusões a questões políticas. Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer nº 3533/72, 22 de julho de 1972. Caixa 217.

A autora nos esclarece que “uma prática bastante usual na censura musical era a sugestão, por parte dos censores, de pequenas modificações nas letras para que pudessem ser aprovadas. Tratou-se de uma relação bastante complexa devido ao fato de que o censor passou a ter, além do poder de veto, uma influencia particular sobre a obra, na medida em que supunha ter o direito de intervir diretamente na produção de um autor. Tais recomendações muitas vezes foram aceitas pelos compositores”. As gravadoras pediam que os compositores aceitassem os “pitacos”, pois a empresa perdia dinheiro com a não liberação das músicas, porque sem a liberação não tinha gravação. Nas palavras de Odair José: “sem gravação não tinha dinheiro no bolso”, (ARAUJO, 2002, p. 285).

Em 1973, Chico Buarque deu entrada em dois processos no SCDP/Guanabara, o primeiro referente à peça teatral Calabar e o segundo, a análise da trilha sonora da peça teatral para a gravação de um LP³³. Houve grande repercussão com relação a estes processos, a peça *Calabar: o elogio da traição*, de autoria de Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra, foi assunto de demorado processo e só foi finalizado um ano depois de sua entrada no Serviço de Censuras e Diversões Públicas da Guanabara (SCDP/Guanabara). A peça foi vetada em todo o território nacional (CAROCHA, 2007, p. 61).

Como dissemos anteriormente, as composições de Chico Buarque sempre foram objeto de uma atenção bem apurada por parte dos censores em virtude de seu histórico contra a censura. A peça Calabar tinha como temática o período colonial:

A discussão travada o texto de Calabar teve por objetivo empreender uma espécie de revisão historiográfica da figura de Domingos Fernandes Calabar e de sua possível traição. Mas, esta revisão era dotada de um viés de aproximação com o regime militar e com a figura de Carlos Lamarca, militar que desertou para se aliar a uma organização de guerrilha contra a ditadura militar e não era considerado pela esquerda como um traidor. A questão da traição era tão presente para os militares que foi cogitado dar o nome de Calabar à operação da Divisão de Ordem Política e Social (DOPS) que perseguiu Lamarca (Op. Cit. 2007, p.63).

O Centro de Informações do Exército (CIE) apresentou o seguinte parecer sobre a peça:

A peça teatral em epígrafe é da autoria dos subversivos Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra (...). Vários heróis de nossa historia, inseridos no fato, são ridicularizados e acusados de traidores, na tentativa de desmoralizar aspectos fundamentais da formação da nacionalidade brasileira, cujo berço se assenta exatamente, no episódio da luta contra a dominação holandesa no Nordeste (...), alguns escritores atuais, inocentes úteis ou ideólogos do comunismo internacional, entre esses os Srs. Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho, fazem apologia

³³ Em 4 de abril de 1973, o LP Calabar foi registrado sob o número 020524/73.

da inocência de Calabar. (...) nos anos de 1970 e 1971, os setores de agitação e propaganda das diversas organizações terroristas tentaram fazer de Tiradentes o patrono da subversão no Brasil (...). o trabalho dos órgãos de segurança para neutralizar essa propaganda alcançou êxito em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da nossa Independência, quando da figura de Tiradentes, foi exposta à opinião pública como “Patrono da Nacionalidade Brasileira”. O início deste ano foram levantados indícios de que “Tiradentes” seria, na propaganda subversiva, substituído por “Calabar” (...). a peça “Calabar”, que segue essa orientação (FICO, 2004, p. 174).

Há nesse parecer a pior compreensão da história do Brasil, o preconceito político e uma clara perseguição aos autores da peça demonstrada através da expressão “subversivos”, usada para qualificar os compositores. A composição que mais chamou a atenção dos censores foi *Vence na vida quem diz sim*:

*Diz que sim,
Se te deixam louco,
Diz que sim,
Se te babam no cangote,
Se te alisam com o chicote*

Na opinião dos censores, havia uma clara alusão à violência dos aparelhos de repressão do regime³⁴. Os censores analisaram a composição usaram termos como “violência da polícia”, “exageros do aparato repressivo” e “perda de controle dos policiais e seus superiores”.

O fato é significativo na medida em que, integrantes da censura, que por sua vez era peça chave no aparato repressivo montado pelo regime militar, foram unânimes em reconhecer as formas de violência do Estado que, no ano de análise da composição (1973), estavam em processo de exacerbação, mas continuavam a ser negadas pelas autoridades do regime. (CAROCHA, 2007, p. 64).

Assim que soube dos vetos às composições do LP Calabar, a gravadora Phonogram – gravadora que tinha contrato com Chico Buarque na época – entrou com um recurso³⁵ que funcionava mais como um pedido de reconsideração do que como um recurso no sentido jurídico da palavra. A Phonogram recorreu duas vezes, mas os censores sempre encontravam algo para censurar ou colocar em questão para minucioso olhar. A música *Fado tropical* sofreu um corte que não havia nos primeiro processo, a censura achou conveniente que se tirasse a palavra “sífilis”.

³⁴ Série “Censura Prévia”, Subsérie “Letras Musicais”, processo n° 020524/73, datada de 15 de maio de 1973. P. 34. Caixa 644.

³⁵ As gravadoras e os compositores entravam com recurso no DCDP, mas a partir de 22 de novembro de 1968 com a criação do Conselho Superior de Censura (CSC) os recursos deixaram de ir para o DCDP.

O mínimo de recursos admitidos era dois, porém a partir de uma brecha na lei que, admitia que o pedido de reavaliação de uma obra poderia ser proveniente de uma pessoa física, Chico Buarque entrou com o terceiro pedido de recurso em 25 de agosto de 1973. Chico apresentou como justificativa: *Sendo compositor, que no caso de Calabar LP sou eu, o mais interessado na liberação das músicas destinadas a finalidade de gravação em disco de 77 rotações por minuto e também na radiodifusão em nível nacional, venho por meio deste processo solicitar uma nova análise das composições (...). Gostaria de ressaltar que o projeto de encenação da peça de teatro Calabar, também de minha autoria junto com Ruy Guerra, é um projeto autônomo, em nada estando ligado com a gravação do referido LP.*

Ainda em 15 de setembro Chico Buarque e a gravadora entraram com o último recurso, propondo substituir as músicas que ainda permaneciam sob censura pela sua melodia, ou seja, sem as letras, tal como havia sido feito com o prólogo da peça. Os censores aceitaram a proposta, porém a censora Maria Luiza Barroso Cavalcanti detectou na melodia da composição *Vence na vida quem diz sim*, um som que “não conseguiu identificar bem ao certo”, mas que se assemelhava ao barulho de tiros.

(...) alegando que esse tipo de ruído poderia incitar, no jovem indefeso, o “desejo induzido” de pegar em armas contra o regime político vigente, determinou o veto do trecho.

Esse tipo de referência à suposta ingenuidade dos jovens foi muito recorrente nas justificativas dos censores para os vetos. O argumento muito se aproximava da retórica oriunda da comunidade de segurança e informações que constantemente classificava jovens sem orientação política definida (tanto à esquerda quanto à direita) como “inocentes úteis” (CAROCHA, 2007, p.68).

Os outros censores acataram a justificativa e a melodia da música foi censurada. Os censores vetaram o nome do LP e a capa, de maneira que o nome Calabar foi proibido e aparecer inclusive na contracapa e no interior do LP. Com isso o LP foi renomeado como Chico Canta. A gravação só foi liberada em junho de 1973, sendo sua divulgação restrita a recintos fechados e com indicação para maiores de 18 anos. A porcentagem de vendas foi muito abaixo do esperado já que as músicas não podiam ser divulgadas nas rádios.

Segundo Carocha (2007, p. 86) “ao contrário do que alguns autores afirmam os relatórios indicam uma grande concentração de músicas censuradas no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980”. Aponta-se que em 1973, foram censuradas 159 canções; e em 1980 houve o registro de 485 canções censuradas.

Para finalizar este ponto gostaríamos de recorrer ainda a Carocha (p. 86, 2007): “torna-se imperioso nesse momento explicarmos que a ação de censurar uma produção

artística, seja uma música, peça de teatro, filme, jornal ou livro, consiste em um ato de caráter eminentemente político. Quando afirmamos que a grande maioria dos vetos da censura musical ocorreu em virtude de aspectos morais, estamos nos referindo às justificativas apresentadas pelos censores para o veto, mas não estamos querendo com isso caracterizar o ato de censurar como uma ação desprovida de conotação política”.

2.5 Chico Buarque: mocinho ou subversivo?

(...) o general também queria que eu fosse o mocinho, não admitia: “Como você faz uma música? Como você escreve uma porcaria dessa? Como você anda na passeata com crioulo?” (Chico Buarque).

Antes de partimos para as análises das músicas escolhidas para este trabalho, achamos interessante apresentar a biografia de Chico Buarque de Hollanda, ícone da MPB e como diz Meneses (2002, p.17) “compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, a sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico”.

Francisco Buarque de Holanda nasceu em 19 de junho de 1944, na Maternidade São Sebastião, no Largo do Machado, Rio de Janeiro. Filho de Sérgio Buarque de Hollanda³⁶ e de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda (pianista e pintora).

Em 1963, ingressa na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de USP. Porém abandona o curso três anos depois. Um dos ingredientes para a decisão é o clima de repressão que toma conta das universidades após o golpe militar de 1964.

*A produção inaugural de Chico (do ano de 64, ou antes) se reveste da característica básica de um inegável comprometimento com o social, ora rendilhado de romantismo juvenil, como é o caso de *Marcha para um Dia de Sol*, *Sonho de um Carnaval*, ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é o caso de *Pedro Pedreiro* (Meneses, 2002, p. 18).*

Em 1965, lança seu primeiro compacto *Pedro Pedreiro* e *Sonho de carnaval*, sua primeira música inscrita em um festival, o da TV Excelsior. A canção não se classifica, mas é gravada por Geraldo Vandré. Faz músicas para o poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo, cuja montagem ganha os prêmios de crítica e público no IV Festival de

³⁶ Representante do movimento modernista paulista, escreveu o livro *Raízes do Brasil*, foi um dos mais importantes historiadores brasileiros.

Teatro Universitário de Nancy, na França. Ainda neste ano conhece Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Frequentador das festas promovidas no porão da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) conhece Taiguara e João do Vale, autor da canção Carcará. Recebe seu primeiro cachê, cinquenta mil cruzeiros, cerca de trinta dólares da época, por sua participação no espetáculo *Momento é a bossa*, no teatro Cine Ouro Verde, de Campinas.

Em 1966, sua música *A banda*, divide o primeiro lugar com *Disparada* de Théo de Barros e Geraldo Vandré, no II Festival de Música Popular Brasileira. A composição foi um sucesso, vendendo mais de cem mil cópias em uma semana. Muda-se para o Rio de Janeiro, onde lança pela RGE seu primeiro LP Chico Buarque de Hollanda. Ocorre seu primeiro atrito com a censura: a música *Tamandaré*, incluída no show *Meu refrão*, é proibida após seis meses em cartaz, por conter frases consideradas ofensivas ao patrono da Marinha, cujo rosto aparecia na velha cédula de um cruzeiro.

Mesmo morando no Rio de Janeiro, mantinha vínculos em São Paulo, onde passa a gravar ao lado de Nara Leão o programa *Pra ver a banda passar*, da TV Record, além de um programa diário na Rádio Jovem Pan. Estreia em 1967, como ator, ao lado de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Nara Leão e Ronie Von, no filme *Garota de Ipanema* de Leon Hirszman, interpretando ele mesmo. Grava seu segundo LP Chico Buarque de Hollanda, volume dois.

Em 1968, Chico participa da “Passeata dos cem mil”, que reuniu estudantes, artistas e intelectuais em um protesto contra o regime militar. Dias após o decreto do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro, Chico é detido em sua própria casa e levado ao Ministério do Exército, para prestar depoimento sobre a sua participação na passeata dos cem mil e sobre as cenas exibidas na peça teatral *Roda Viva*, consideradas subversivas.

Em 1969, com autorização de certo coronel Atila, a quem deveria sempre pedir permissão quando saísse da cidade, deixa o Brasil em janeiro e se apresenta em Cannes, na França. Parte depois para um autoexílio na Itália. Passou por dificuldades financeiras, mas no fim do mesmo ano, fecha um contrato com a Phillips para um lançamento de um novo disco, o que lhe rende 90 mil cruzeiros novos e lhe garante a sobrevivência no exílio.³⁷ Escreve artigos esporádicos para o semanário político-satírico *O Pasquim*, um dos marcos do jornalismo brasileiro da época.

Seu retorno ao Brasil, em 1970, é marcado pelo “barulho” organizado por recomendação de Vinicius de Moraes: muita gente o esperando no aeroporto, manifestações

³⁷ Observemos aqui que Chico não foi exilado pelo regime, ele se exilou.

de amigos, entrevistas à imprensa e um show marcado na boate Sucata para lançar seu quarto LP. Suas canções apresentam um desvencilhamento do lirismo nostálgico e descompromissado que antes parecia identificá-lo.

Compõe *Apesar de você*, uma resposta crítica ao regime ditatorial no qual o país ainda estava imerso, porém algo curioso acontece, a música passa pela censura prévia e se torna uma espécie de hino da resistência ao regime. Após vender cerca de cem mil cópias, a canção é censurada, o disco é retirado das lojas e a fábrica da gravadora é fechada. Segundo Werneck (1989), Chico Buarque fez “com os nervos mesmo” *Apesar de você* enviando a canção para a censura, com plena certeza de que não passaria, ledô engano, a música passou.

Para o público o “você” era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, o que ocasionou uma maior investigação por parte dos órgãos de censura. Ao ser interrogado Chico diz que o “você” da canção “é uma mulher muito autoritária”. Após este episódio, a censura começa a ser mais dura com suas canções.

Driblando a censura que marcou bobeira, lança “Apesar de Você”, considerada pela maioria como o grande hino de resistência à ditadura. Essa canção foi o máximo e a censura só se tocou quando o disco já havia vendido milhares de cópias. Foram 100 mil no total. É claro que, depois de algum tempo, recolheram. Mas o recado á havia sido dado. Para o público, a palavra “você” da música era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo foram cometidas as maiores atrocidades contra os opositores do regime. Por causa desse boato, Chico foi mais uma vez interrogado, queriam saber quem era o você da canção. Ironicamente ele respondeu: “É uma mulher autoritária!” (SORRIANO, 2008, p. 79).

Junto com seu pai e outros nomes, como o arquiteto Oscar Niemeyer e do editor Ênio Silveira, participa do Conselho Cebrade – Centro Brasil Democrático – organização de intelectuais publicamente comprometidos com a luta contra o regime. Essa aproximação lhe rotulou como membro da “linha auxiliar” de um dos partidos comunistas brasileiro, o PCB, pró-Moscou.

Em 1971, seu samba *Bolsa de amores*, é vetado sob a alegação de ter uma letra ofensiva à mulher brasileira. Rompe com a TV Globo e cancela sua inscrição, junto com outros convidados no VI Festival Internacional da Canção, em sinal de protesto contra a censura e a tentativa de se utilizar o festival como veículo de propaganda a serviço da ditadura.

Em 1973, escreve em parceria com Ruy Guerra, a peça *Calabar, o elogio à traição*, cuja ação se passa no Brasil Colônia, onde é relativizada a posição de Domingos Fernandes Calabar que preferiu o invasor holandês ao colonizador português. A obra foi censurada, pois no entendimento dos censores fazia alusão a Carlos Lamarca:

A ideia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mas tarde, a peça foi encenada, mas não tinha graça (Chico Buarque, apud MENESES, 2002, p. 37).

Esta peça foi ensaiada e censurada no ensaio geral, com tudo pronto para a estreia. Com tal prejuízo, Chico Buarque substituiu a peça por outra, cujo título significativo “Tempo/contratempo”, continha as músicas originais da peça, como Bárbara, Ana de Amsterdam, entre outras. Neste show Chico não podia falar, apenas cantar e quando ousava dizer algo ou mesmo tocar uma parte de “Apesar de você”, seu microfone era cortado, para delírio dos espectadores³⁸.

Neste mesmo ano em parceria com Gilberto Gil, é composta a música *Cálice*, que foi vetada, desta vez não pela censura (que já havia vetado a letra), mas pela própria Phonogram. Com medo de represálias, a gravadora desliga os microfones do palco e impede Chico e Gil até mesmo de tocarem a melodia sem letra. O episódio contribuiria para que posteriormente o compositor rompesse com a gravadora.

Em 1974, cria o personagem heterônimo Julinho da Adelaide, uma forma de driblar a censura. Tal artimanha dá certo e as canções *Acorda amor*, *Jorge maravilha* e *Milagre Brasileiro*, passam sem grandes problemas pela censura. Julinho da Adelaide concede ao escritor e jornalista Mario Prata uma longa entrevista para o jornal Última Hora. Tal fato só foi a conhecimento público em 1975 numa reportagem publicada pelo Jornal do Brasil³⁹.

Em fevereiro de 1978, Chico vai a Cuba pela primeira vez, como jurado do Prêmio Literário da Casa de las Americas. Entra em contato com Pablo Milanês, Silvio Rodriguez e outros nomes da “Nueva Trova” cubana, iniciando um processo de aproximação cultural entre os dois países que redundaria no reatamento das relações diplomáticas em 1986.

Ao voltar ao Brasil, é detido pelo DOPS junto com a mulher Marieta Severo. O mesmo aconteceria com Antônio Callado e Fernando Morais, seus colegas de júri em Cuba. Todos foram obrigados a relatar tudo sobre a viagem a ilha.

Chico Buarque durante o período do regime passou a ser uma espécie de símbolo de resistência à ditadura e precisou usar de vários subterfúgios para driblar a censura. Cansado da perseguição ferrenha por parte da mesma adotou o pseudônimo Julinho da Adelaide seu

³⁸ Depoimento de Azevedo (2012), que assistiu três vezes a esta peça no Rio de Janeiro.

³⁹ Tomamos a leitura da entrevista, e o que observamos é a personificação de Julinho da Adelaide, e não o Chico Buarque. Julinho da Adelaide é o oposto de Chico Buarque.

alterego. Segundo Meneses (2002) Julinho chega mesmo a dar uma “entrevista” ao jornalista Mario Prata, que foi estampada na *Última hora*⁴⁰.

Julinho da Adelaide: - *Eu não estou acostumado com o clima de São Paulo. Devo dizer que esta é a segunda vez que venho. A primeira vez faz muito tempo, foi na época dos festivais. Inclusive, tenho um fato interessante para contar: eu estava na plateia quando o Sergio Ricardo jogou aquele violão. Acertou aqui, ó.*

Mario Prata: - *Esta cicatriz é do violão?*

JA: - *É inclusive eu pedi para não fotografa, por isso.*

MP: - *Mas são duas cicatrizes.*

JA: - *É que pegou o cabo aqui e a caixa deste outro lado. Eu tenho a pele queleide, entende?*

MP: - *quer dizer que você é um sujeito marcado pela música popular brasileira?*

(...)

MP: - *E estas cicatrizes, atrapalham muito?*

JA: - *Embora eu não seja cantor, um dia eu pretendo gravar um disco. Você vê gente que não canta bem como Chico Buarque, o Vinicius de Moraes, o Antônio Carlos Jobim, estão cantando. Quer dizer, a minha voz não é muito boa, mas outro dia eu ouvi o disco do Nelson Cavaquinho e ele é mais rouco do que eu e gravou um disco. Eu posso ter que grava um dia, entende? Aí minha foto vai atrapalhar a vendagem do disco, não é? É claro que não vou pôr na capa a minha foto. Assim, uma destas menininhas bonitas da Rua Augusta pode comprar pensando que é um sujeito bonito e vende mais o disco, não é? Com a minha cara eu acho que vai vender menos. Então, é melhor não ter a cara do que ter a cara que eu tenho.*

(...)

MP: - *Fala um pouco da Adelaide.*

JA: - *Adelaide foi a pessoa que me orientou a minha vida inteira.*

(...)

MP: - *Quem é que está cantando música, sua hoje, Julinho?*

JA: - *O Chico Buarque cantou num show que ele fez no Rio. Foi bom porque deu dinheiro na SBAT, o Jorge Maravilha. Tem também o MPB-4 e a Nara Leão. Eu entreguei umas outras músicas aí, que eu não sei se estão cantando, pra uma porção de gente. Eu tenho vários estilos, sabe? Mandeí música para o Tim Maia, para a Ângela Maria. Não sei se estão cantando porque eu não tenho muito controle. O Leonel que sabe.*

MP: - *o Chico tem cantado a sua música e tem dado a entender que a música é dele. Ele se refere a você como se fosse uma figura mitológica.*

JA: - *Não sei rapaz. Este pessoal que tem o nome feito, pode fazer muita coisa e não adianta eu ficar aqui reclamando. As pessoas têm que tirar proveito do que lhe cai nas mãos, não é? O Leonel que me disse isso.*

A censura só associou o nome de Chico Buarque a Julinho da Adelaide, quando passou a exigir que as músicas para apreciação fossem acompanhadas do número da identidade e do CIC⁴¹. Sobre como descobriram a verdade de Julinho da Adelaide em entrevista a Ziraldo no livro *O som do Pasquim*, responde: *Não sei. Foram descobrindo aos poucos. Começou a sair em jornal. A única informação que podiam ter era na UBC, a arrecadadora.* (apud TARIK, 2009, p. 57)

⁴⁰ Jornal carioca fundado pelo jornalista Samuel Wainer, em 12 de junho de 1951. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide podemos encontrar a entrevista na íntegra no site oficial do compositor.

⁴¹ Cadastro de Identificação do Contribuinte, antigo nome do Cadastro de Pessoa Física ou CPF.

Julinho da Adelaide assinou as canções *Acorda Amor*, *Jorge Maravilha*. Observamos que ao criar este pseudônimo Chico Buarque atribui-lhe uma personalidade e uma história totalmente diferente da sua. Enquanto Chico era filho da classe média, Julinho era nascido na Rocinha sendo filho de uma negra chamada Adelaide que havia se casado quatro vezes. Há todo um humor por trás da entrevista que o compositor deu a Mario Prata, mais um subterfúgio para enganar os militares.

O estudo das canções de Chico Buarque torna-se tarefa importante para o entendimento de um dos períodos mais marcantes da História do Brasil, a ditadura militar. Sua obra não se caracteriza somente pelo uso de um jogo de palavras, mas sim pela maneira como ele se utiliza da linguagem para passar ao público aquilo que pensa.

O trabalho de Chico Buarque constrói uma ligação entre os dias atuais e o sofrimento vivido no período do regime, o que coopera para o entendimento da ditadura militar. O compositor aproveitou-se das frestas⁴² da linguagem, o entendimento do discurso não está no dito, mas sim no interdito. Segundo Gilberto Vasconcellos:

O compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel; mas, sim aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. (...) Dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB (Apud Fernandes, 2004, p. 37).

Apesar de muitos estudiosos considerarem Chico Buarque um cantor de protesto, segundo o próprio - em entrevista⁴³ a Revista 365, da editora ABZ - afirma: “*sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto*”. As músicas de Chico Buarque são polissêmicas e o sentido escapa dele mesmo. Apesar de afirmar que “você não gosta de mim, mas sua filha gosta”, parte de uma música dele, não se trata de Amália Luci, filha de Geisel, o povo interpretou que seria dela que ele falava. Não é mais Chico Buarque quem decide. Não é ele quem estabelece o sentido de suas canções. É o outro quem fecha o sentido. Assim, muitas de suas músicas, funcionaram como hinos de protesto.

Silva (2004) afirma que *canção de protesto* foi um rótulo criado nas décadas de 70 e 60, para qualificar a produção poética dentro da MPB que evidenciava a tirania que foi instaurada pelo regime militar.

⁴² Linguagem de fresta, definição dada por Caetano Veloso, significa linguagem de saída, escapada através do uso de metáforas.

⁴³ Ver entrevista na íntegra no site oficial do compositor.

O fato de se ter enfatizado o protesto naquela época, criando-se inclusive uma designação própria para nomeá-lo, decorre da interdição imposta pela ditadura à proporção de realidade pressuposta. A proibição de referenciar a proposição de realidade pressuposta, imediata da experiência histórica do poeta, instaurou o conflito, obrigando-o à utilização de outros recursos (SILVA, 2004, p. 175).

Chico Buarque revela todo seu caráter político nas entrelinhas de suas canções, ao compor *Apesar de você*, traz sua resistência em aceitar o que estava sendo imposto aos artistas pela censura e os militares.

Chico resistia aqui no Brasil, escrevendo “Apesar de você” e “Vai passar”, e nos ajudava a resistir, lá fora, cantando sua amizade. Sua lírica era a mais pura poesia épica: seu caro amigo eram todos nossos amigos, e todos os nossos amigos eram seus (BOAL, 2004, p. 45).

Sobre a poética do compositor o professor Anazildo Vasconcelos (apud FERNANDES, 2004, p. 37), diz que: “Podemos traçar, em linhas gerais, uma paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostra, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna”. O professor caracteriza a poesia de Chico como “universal” e não “circunstancial”:

Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstancia, qualquer que seja a natureza desta circunstancia, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos (...) que a poesia de Chico Buarque não se prender a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade (opus cit., 2004, p. 37-38).

Para o dramaturgo e diretor de teatro Augusto Boal, a lírica de Chico Buarque “era a mais pura poesia épica: seu caro amigo eram todos os nossos amigos, e todos os nossos amigos eram seus”. Chico usa e abusa da linguagem:

A composição “Pedro pedreiro”, por exemplo, explora as controvérsias internas das palavras, para denunciar a situação de injustiça patética que envolve o cotidiano do pedreiro Pedro. (...) Na letra, Chico protagoniza na figura do operário o drama de sua insurgência silenciosa e impotente. A meio caminho da paródia cruel e da beleza metafórica do seu infortúnio, esse operário converte-se em um sujeito que ama, beija, sobre, ergue, senta, descansa, come, bebe, soluça, tropeça, flutua, agoniza e morre. Converte-se, enfim, no sujeito pleno de todas as suas ações verbais. (Op. Cit., 2004, p. 319).

Na convergência entre a vertente utópica e a vertente crítica, as canções de protesto são o documento fiel e sensível do tempo de Chico Buarque. Assim, *Apesar de você* (1970).

Deus lhe pague (1971), *Quando o carnaval chegar* (1972) e, de parceria com Gilberto Gil, *Cálice* (1973) – para só falar das mais significativas – foram quatro canções compostas nos quatro anos mais terríveis em matéria de repressão, censura e sufoco (MENESES, 2002, p. 36). Durante este período o Brasil estava sob o governo Médici conhecido como os *Anos de Chumbo*, o AI-5 em pleno vigor, a perseguição, a tortura e a censura utilizados aos extremos como aparelhos ideológicos do Estado.

Durante o governo Médici o Brasil passou a viver sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional, mas ao invés de segurança o que se apura sobre a época é o clima de insegurança total. O clima perfeito para a composição de *Acorda Amor*, de Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva⁴⁴, a música traduz um sentimento onde o cidadão comum prefere o ladrão à polícia.

Importa verificar, nas canções de protesto, a existência de uma “semântica da repressão”, de uma “sintaxe da repressão”, examinar como, introjetada, a repressão se torna elemento estrutural das canções. (...) A enumeração dos confrontos de Chico e a Censura seria longa e cansativa. Ele chegou a declarar nos jornais que, de cada três músicas enviadas para a Censura, só uma era liberada. Em alguns casos, tratava-se de censura política: em outros, de censura moral – reafirmando aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual (Op.cit. 2002, p. 36).

A primeira fase de criação de Chico Buarque é caracterizada por um lirismo nostálgico, enquanto a crítica social aberta e contundente marcam suas composições no período de 67 e 68. Há uma diferença profunda entre o caráter nostálgico das composições iniciais e aquelas em há uma tensão.

A proposta de canções como *Deus lhe pague*, *Cálice*, *Angélica*, *Apesar de Você entre outras*, é a mudança do presente, uma espera de um futuro renovado, as canções de protesto de Chico aliam crítica e utopia.

2.6 O procedimento analítico da Análise do Discurso

Ao elaborar seus trabalhos no período de 1977 a 1982, Michel Pêcheux trouxe uma reflexão para os contextos epistemológicos das ciências humanas na França. Além do debate sobre a própria história das ciências humanas, o estudioso analisou as bases epistemológicas que possibilitaram o surgimento da AD. Seu foco foi o papel da Linguística no âmbito das ciências humanas e na contribuição que a ciência da Linguagem traz para a AD. Segundo Orlandi (2008, p. 15) “na ciência da linguagem, portanto, não se pode deixar de distinguir o dado (empírico) e o objeto (científico) que é construído”.

⁴⁴ Leonel de Paiva era outro pseudônimo que Chico criou para burlar a censura.

É na relação da linguagem com a exterioridade, que a AD trabalha recusando as concepções de linguagem que a restringem como expressão do pensamento ou como instrumento de comunicação. Em AD a linguagem é entendida como ação, transformação e um trabalho simbólico.

O domínio da AD está nos processos de constituição do fenômeno linguístico e não simplesmente em seu produto. Os objetivos da AD são marcados pelo conceito de social e histórico, sua proposta é que o discurso é um “objeto histórico-social de produção da linguagem, cuja especificidade está em sua materialidade, que é a linguística” (ORLANDI, 2008, p. 17).

Observamos que Michel Pêcheux, nos últimos escritos, ao falar em “análise do discurso” pensou na análise da materialidade não-verbal e vislumbrou uma aproximação com os estudos semióticos.

(...) empreender a análise do discurso significa tentar entender e explicar como se constrói o sentido de um texto e como esse texto se articula com a história e a sociedade que o produziu. O discurso é um objeto, ao mesmo tempo, linguístico e histórico, entendê-lo requer a análise desses dois elementos simultaneamente (GREGOLIN, 1995, p. 13).

Neste tópico, apresentaremos um dos pontos centrais de nosso trabalho, o efeito metafórico, já que para Pêcheux (1969) tratar dos efeitos de evidência, é debater o funcionamento do discurso na língua, pois os sentidos x e y são determinados por x e também por y. Portanto, a metáfora não deve ser encarada como um desvio, mas sim como um deslocamento de uma palavra por outro, uma transferência de sentido, pois conforme Pêcheux (1975) os efeitos sobre o discurso estão impregnados de historicidade.

Observamos que dentro dos estudos em linguagem, a palavra tem força criadora, sendo esta força estabelecida pelo imaginário e o simbólico. A metáfora traz uma desestabilização de mundo, no imaginário militar as canções de protesto compostas por Chico Buarque produziam um sentido que a *priori* não parecia perigoso aos ideais da ideologia militar, mas conforme essas canções caíam em gosto popular e passavam a constituir outro simbolismo no imaginário da população civil, via-se a necessidade da censura e da investigação por parte dos órgãos de censura e repressão. Devemos lembrar que o discurso da censura era autoritário e deve ser compreendido como um movimento discursivo parafrástico. A censura tinha como objetivo a circulação de somente um sentido, que era imposto por ela e que fosse assegurado pela ideologia do governo ditatorial. Para Orlandi (2008) o “discurso

autoritário é dominante” a autora afirma que “o uso da linguagem está polarizado para o lado da paráfrase”.

(...) O discurso autoritário é o discurso do mesmo e isso está refletido, de alguma forma, na concepção de linguagem que temos, na forma de estudos da linguagem, nos moldes de análise propostos, etc. Este é um deslize ideológico que faz com que se atribua à natureza da linguagem algo que é historicamente determinado e se dá em relação a um tipo de discurso numa determinada formação social (ORLANDI, 2008, p. 25).

Mesmo a ideologia dominante sustentando o discurso oficial, e aqui se trata do discurso autoritário, sempre haverá a possibilidade de fissuras onde outros sentidos podem se fazer presentes, já que o movimento parafrástico convive em constante tensão com o movimento polissêmico. É nesses movimentos que as músicas de Chico Buarque passaram a ser analisadas pelo regime, como “perigosas”, porque levavam o povo a cantar/falar/questionar as condições de produção sócio-histórico-político-ideológicas, que não permitiam o dizer. Naquele momento, era obvio que, para o regime e as vozes que estavam autorizadas a circular, não pudesse se admitir outras vozes, ou seja, que certos sentidos de denúncia, contestação e resistência fossem inscritos.

Dessa forma, no caso do *corpus* selecionado para este trabalho, podemos adiantar que as letras das canções da MPB incomodavam os militares, pois desestabilizavam o ideal de mundo do governo. Entendemos que o imaginário dos militares sobre o subversivo e o não subversivo era construído pelo modo como o sujeito de FD MPB-R, se relacionava com a forma-sujeito de Formação Discursiva militar das forças armadas (FD MFA), já que a censura impedia que se exercesse qualquer influência sobre aqueles que eram caracterizados como não subversivos. Devemos salientar que subversivo não é um termo comum, mas sim um enunciado que se encontra presente na linguagem de sujeitos inscritos na FD MFA, e por isso é um enunciado comum no discurso dos militares.

Partindo da premissa que Pêcheux trouxe sobre a função sujeito, identificamos que o não subversivo é aquele que se identificava com a FD MFA, que não questionava o discurso autoritário do governo, nem questionava os meios e os fins para que o estado autoritário prevalecesse. E que o subversivo era, portanto, aquele que ao identificar-se com a FD MPB-R, se desidentifica com a FD MFA, questionando e denunciando aos mandos e desmandos do autoritarismo imposto pelos militares através de um dito que não é dito, que é imbuído de simbolismo.

A noção de imaginário torna-se importante, pois é “através dele que a sociedade elabora as suas ordens institucionais e os seus projetos, tanto para sua manutenção quanto

para a sua transformação” (ALMEIDA, 2005, p. 74). Compreendemos então que o imaginário militar propunha que a ordem estabelecida pela ideologia militar deveria prevalecer e, portanto, tudo o que fugisse aos projetos do governo autoritário deveria ser reprimido. Ainda na concepção de imaginário, percebemos que o sujeito inscrito na FD MPB-R não aceitava a institucionalização da repressão a qualquer custo, havia o interesse de uma transformação dos modos vigentes. O questionamento precisava ser feito, mas um questionamento silencioso que trouxesse para as massas uma reflexão, reflexão esta proposta pelo efeito metafórico e de sentidos nas canções.

Da perspectiva da AD, esse efeito metafórico não é somente uma substituição de uma palavra pela outra, a simples troca de uma palavra proibida de circular, mas sim o efeito semântico que é produzido pela interação, ou seja, pelo deslizamento de sentido numa distância entre x e y, onde esta é estabelecida no sentido produzido por x como por y.

Coracini (1991) salienta que a “metáfora não se restringe à palavra” e que alguns linguistas consideram que a palavra é o “receptáculo da metáfora”. A autora destaca ainda que as “palavras não têm sentido próprio definido: seu sentido é sempre contextual, uma vez que elas são por natureza polissêmicas e ambíguas”.

Pontuamos que o sentido de um enunciado dependerá sempre das condições de produção do mesmo e que a metáfora deve ser entendida em relação à exterioridade, o que nos conduzirá a entendê-la como efeito de sentido.

Quando falamos de efeito observamos que Pêcheux sempre articula esse conceito com outras noções, como por exemplo: efeito de sentido, efeito significante e efeito metafórico. Para Leite (2004, p. 106-116) *efeito de sentido* é a exterioridade entrelaçada no processo de significação, devendo ser pensada nos termos da materialidade da língua, construída discursivamente. O *efeito significante* é o que determina ao sujeito seu lugar, identificando-o a certo ponto da cadeia, e o *efeito metafórico* é o que produz as significações, mas as desloca de seu lugar primeiro para outro.

Compreendemos que o deslize ou efeito metafórico é o que nos permite falar as mesmas palavras, atribuindo-lhes sentidos diferentes. Segundo Amaral (2007, p. 93) “isso implica dizer que a situação contextual, as condições de produção e a posição do sujeito em uma dada formação discursiva” são pontos decisivos “no processo constitutivo da significação no discurso” e, com isso, no processo de metaforização discursiva.

Para Pêcheux a linguagem é uma prática simbólica, não sendo transparente e é atravessada pelo efeito de sentido, efeito significante e efeito metafórico. Nossa proposta interessa-se então pelo efeito metafórico, como o lugar do sentido e o espaço da ideologia.

Compreendemos que o efeito metafórico é atravessado pelo simbólico, pelo político e o ideológico e torna-se nosso fio condutor para a elaboração deste trabalho, já que todos os conceitos expostos aqui estarão perpassados por esse efeito. Compreendemos que esse fio condutor irá nos levar para outros fios, de maneira que ao colocar todos os fios do discurso juntos, inicialmente observaremos um sentido original, mas ao isolarmos cada fio discursivo, aparecerá novo(s) sentido(s). Haja vista que os sentidos não são unívocos, mas se modificam e se transformam no efeito polissêmico que causam.

Cada canção constitui-se de um recorte discursivo, onde selecionamos sequências discursivas para serem analisadas. Julgamos manter na estrutura do trabalho as letras das canções, onde de uma conseguimos a imagem com o carimbo de VETADO e a explicação do censor, isso é feito para que haja melhor visualização pelo leitor das sequências discursivas que foram selecionadas.

CAPÍTULO 3- ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo traremos três músicas de Chico Buarque de Hollanda, todas da época da Ditadura Militar, no período de 1964 a 1974. Cada música constituirá um recorte, analisado à luz da teoria e procedimentos analíticos da Análise do Discurso de linha francesa (AD). Nesse sentido procuraremos conduzir nossas análises a partir de concepções oriundas desta teoria, tais como condições de produção, interdiscursividade, memória discursiva, processos polissêmicos, efeito metafórico e discurso outro.

Compreendemos que analisar os sentidos do discurso não é tarefa fácil, mas cabe a nós trabalharmos as análises, enquanto exposição do sujeito à historicidade (à ideologia, ao equívoco e ao silêncio), na sua relação com o simbólico. Como diz Orlandi (1996, p.83), “a interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação faz sujeito, a interpretação faz sentido”. Cabe ao analista manifestar por meio de seu gesto de interpretação os efeitos de sentido que aparecem no discurso, o que nos propicia um estudo da História através de discursos presentes em canções, poema e diversos gêneros textuais.

3.1 Recorte Discursivo nº 1: Apesar de você

*Emite acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores, ele põe os olhos grandes sobre mim
(Caetano Veloso).*

A maioria das canções de Chico Buarque denuncia fortemente todo um caráter sócio-histórico-político, o que aponta a não aceitação da forte repressão e censura da época da ditadura militar.

A canção foi proibida pela censura, pois essa decodificou o *você*, do título, como uma referência clara ao presidente Médici, sendo somente liberada em 1978 tornou-se um hino dentro das canções de protesto. Compreendemos que essa atribuição ao sentido do *você* faça parte do imaginário dos censores, já que em AD analisamos os efeitos de sentido gerados indo até em contramão ao sujeito autor, que disse não ter pensado nessa interpretação ao compor a música. Ratificamos que o autor não controla o sentido de sua música nem os efeitos de sentido no interlocutor, e que devemos sempre considerar as condições de produção, o acontecimento e a possibilidade para a interpretação.

É sabido que durante o governo Médici, a repressão e a censura atuavam ativamente, sendo legitimadas pelo AI-5, fazendo com que Chico Buarque se utilizasse da “linguagem de fresta” para driblar os censores.

Observemos que “linguagem de fresta” foi uma expressão criada por Caetano Veloso: “dizer ou não dizer é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade na fresta da MPB” (FERNANDES, 2004, p.37).

Dessa forma, a “linguagem de fresta” é a linguagem do malandro, é a maneira de ludibriar a censura gerando uma confusão entre o político e o erótico, esse malandro é aquele que assume o pseudônimo de Julinho da Adelaide ou Leonel Paiva. Orlandi (2007) diz que:

Chico faz música de resistência mesmo a sua própria revelia. Tanto é assim que, para passar pela censura, muda de nome. O seu nome, em si, já dá o sentido da duplicidade em face da censura. Entretanto, condenado ao seu próprio processo significante, recomeça, na sua própria identidade, o mesmo processo de produção de sentidos (Op. Cit. 2007, p. 123).

Observamos que nesse jogo, a censura opera na mesma dinâmica, censura e resistência, cada uma a seu modo no mesmo jogo de sentidos.

Durante o processo de análise, dividimos o recorte discursivo em oito segmentos discursivos e, para a melhor visualização, sublinhamos os segmentos que serão analisados.

Apesar de Você

Chico Buarque

Amanhã vai ser outro dia

Hoje você é quem manda

Falou, tá falado

Não tem discussão, não

A minha gente hoje anda

Falando de lado e olhando pro chão

Viu?

Você que inventou esse estado

Inventou de inventar

Toda escuridão

Você que inventou o pecado

Esqueceu-se de inventar o perdão

Apesar de você

Amanhã há de ser outro dia

Eu pergunto a você onde vai se esconder

Da enorme euforia?

Como vai proibir

Quando o galo insistir em cantar?

Água nova brotando

E a gente se amando sem parar

Quando chegar o momento

Esse meu sofrimento

Vou cobrar com juro. Juro!

Todo esse amor reprimido

Esse grito contido

Esse samba no escuro

Você que inventou a tristeza

Ora tenha a fineza

De "desinventar"

Você vai pagar, e é dobrado

Cada lágrima rolada

Nesse meu penar

Apesar de você

Amanhã há de ser outro dia

Ainda pago pra ver

O jardim florescer

Qual você não queria

*Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença*

*E eu vou morrer de rir
E esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Apesar de você*

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia*

*Como vai se explicar
Vendo o céu clarear, de repente
Impunemente?*

*Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente
Apesar de você*

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Você vai se dar mal, etc e tal
La, laiá, la laiá, la laiá*

Primeiramente, devemos salientar que a formação discursiva é o lugar da constituição dos sentidos e onde o sujeito se identifica, pois é na FD que encontramos a materialidade ideológica. Em AD a noção de FD torna presente o lugar de articulação entre língua, memória e discurso.

Compreendemos, portanto que, um segmento discursivo deve pertencer a uma FD para que lhe seja atribuído um sentido, e que de acordo com a FD em que se inscreve o mesmo segmento discursivo pode apresentar diferentes sentidos.

Observemos então que a canção *Apesar de você* só pode ter seu sentido a partir de seu momento histórico. Assim sendo, faz-se necessário que a palavra seja posta em movimento para que adquira um caráter significativo, a fim de que os recursos linguísticos disponíveis possam enganar a censura. A canção pode apresentar a princípio dois sentidos possíveis: pode ser interpretada como uma mulher mandona – como disse Chico em seu interrogatório, ou pode representar uma afronta direta ao presidente Médici, que foi o que os censores entenderam.

*Se Chico Buarque já aparecia como ‘um agente do grupo da MPB’ desde os anos 60, o episódio envolvendo a música *Apesar de você*, em 1970, quando a crítica ao ditador disfarçada em uma querela amorosa acabou sendo liberada pela censura e vendendo cem mil compactos, até ser cassada, piorou o grau de suspeita que recaía sobre suas costas. O Centro de Informações do Exército – CIE registrou as atividades do compositor como se ele fosse a “ponta de um iceberg” do mundo da subversão. (REIS, 2010, p. 19)*

Já no primeiro segmento discursivo (SD1) observamos toda a dualidade dos escritos de Chico Buarque, o pronome *você* apresenta um duplo efeito de sentido, podemos entender que se trata de uma mulher mandona, cujo marido não quer mais atrito e por isso aceita sem discussão o que ela quer.

SD 1: *Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão, não.*

Partindo das condições sócio-históricas-políticas da época, observamos que o efeito de sentido leva ao presidente Médici, já que este por se considerado oficial da linha dura do Exército não aceitava ter suas ordens questionadas, o que em nossa concepção não houve possibilidade nenhuma de questionamento durante todo o período do regime militar brasileiro. No SD1 observamos a presença do efeito metafórico atravessando os versos, mas mesmo que uma palavra tenha sido empregada no lugar de outra, o sentido se instaura: a censura, o não dito e o proibido.

Quando dizemos que o sentido se instaura estamos observando as nuances do dizer, ou seja, uma mulher mandona não aceita ser questionada. O compositor/autor Chico Buarque atestou que o *você* trata-se de uma mulher mandona, mas e se o próprio Chico estivesse comparando a mulher mandona ao General Médici?

Podemos observar que o autor traz a clara evidência da fala pelo silêncio. Nos termos *quem manda e não tem discussão* há pistas languageiras que permitem uma análise de um discurso autoritário. Quando o sujeito diz *não tem discussão* assume uma posição de subserviência, em se tratando da AD observamos aqui um sinal claro do silêncio local, marcando a interdição do dizer.

A negativa assume o tom da obediência – não tem discussão – que significa um ter de obedecer; é, pois, no funcionamento da negação que vamos encontrar também vestígios do silêncio local, marcas da interdição do dizer. Apresenta um efeito de ameaça àqueles que discordam e pensam em resistir ao poder instituído. Essa negação implica a cassação discursiva dos direitos do cidadão e equivale ao Brasil: ame-o ou deixe-o do período Médici... (REIS, 2010, p. 146).

Salientamos que o enunciado “Brasil ame-o ou deixe-o” fazia parte do ufanismo alimentado pelo regime militar, e que controlava qualquer manifestação contrária aos ideais do Estado. Para Albin (2003) em alguns casos esse enunciado poderia ser transformado em “ame-o ou morra!” ou ainda “Ame-o ou cale-se”, e que estabelecia a aceitação incondicional da suspensão de direitos democráticos.

Compreendemos ainda que ao negar, o sujeito emite uma voz afirmativa oriunda do interdiscurso, sobre o qual a negação mesmo tentando disfarçar o dito traz a questão da autoridade e do poder instituído, que impõe a repressão como forma de governar. O sujeito ao disfarçar seu dito reafirma a ausência do desejo da liberdade.

Destarte, observamos que a negação materializa todo um movimento de contradição entre o que pode ou não ser dito, feito, realizado etc., pois a negação é uma marca discursiva

que apresenta uma mudança do dizer, e que fica em evidência através da heterogeneidade da linguagem, levando-nos a questão da dispersão do sujeito.

Authier-Revuz tratou sobre a heterogeneidade discursiva (constitutiva e mostrada) e trouxe para a AD uma reflexão sobre a relação do sujeito com a linguagem partindo de considerações de natureza psicanalítica, que foram possibilitadas pro Freud e Lacan.

Para propor o que chamo de heterogeneidade constitutiva do sujeito e de seu discurso, apoiar-me-ei, de um lado, nos trabalhos que tomam o discurso como produto de interdiscursos ou, em outras palavras a problemática do dialogismo bakhtiniano; de outro lado, apoiar-me-ei na abordagem do sujeito e sua relação com a linguagem permitida por Freud e sua releitura por Lacan (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.26).

Ressaltamos que a autora pontua que os casos de heterogeneidade mostrada são “formas linguísticas de representação de diferentes modos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva do seu discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.26).

Compreendemos que a heterogeneidade constitutiva é aquilo que escapa ao sujeito da linguagem, e está marcada na fala do sujeito pelas não coincidências que afetam o seu dizer: homonímia, ato falho, ambiguidade, mal entendido, ou seja, é uma não-coincidência do sujeito da linguagem. Para Filipeto (2008, p. 112) essa não coincidência afeta a “posição de domínio e intencionalidade estratégica do sujeito” e que deve ser suprimida para que o sujeito se torne “sujeito de linguagem”.

A heterogeneidade mostrada é a forma como o sujeito representa o que lhe escapa, ou seja, ele leva em cena e demarca os fenômenos de não coincidência. Diremos também que a heterogeneidade mostrada é o que possibilita a interação entre os sujeitos, é a presença do outro no discurso.

No segmento discursivo dois (SD2) observamos os questionamentos desse porta-voz do povo.

SD 2: *Eu pergunto a você onde vai se esconder da enorme euforia?
Como vai proibir quando o galo insistir em cantar?
Água nova brotando*

No SD 2 o sujeito do discurso ao enunciar *água nova* que por efeito de sentido podemos associar com a juventude brasileira, e apresenta a insatisfação dos jovens com o governo. O *galo que insiste em cantar* desliza seu sentido para o momento da manhã, já que aos primeiros raios do dia, é o arauto diário do ressurgimento do sol. Compreendemos que *água* e *galo* são palavras que o sujeito autor utilizou mantendo uma sinonímia, que por efeito de sentido refere-se à juventude brasileira, aos movimentos estudantis que protestaram contra a ditadura.

O sujeito/autor pergunta *como vai proibir*. Esse questionamento exercitado pelo sujeito de FD MPB-R gera novos efeitos, deslizando para o fechamento da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1968, que após seu fechamento passou a agir discretamente durante os anos da ditadura, no entanto a cada dois anos uma missa era rezada em nome de Edson Luís, estudante secundarista morto pela Polícia Militar durante confronto no restaurante Calabouço no centro do Rio de Janeiro.

No SD 3 o sujeito de FD MPB-R recorre as palavras do seu sentimento para dar voz a outro, que como ele sofre os terrores do governo militar. Cabe mencionar, que esse outro pode ser tanto o povo brasileiro quanto outro(s) sujeito(s). Esse(s) outro(s) pode(m) ser sujeito(s) inscrito(s) na FD militar, mas que não concorda(m) com as brutalidades que acontecem debaixo dos grandes prédios militares, nos porões da ditadura.

SD 3: *Esse meu sofrimento
 Todo esse amor reprimido
 Esse grito contido
 Cada lágrima rolada
 Nesse meu penar*

No SD 3 podemos retomar através do fio metafórico o que foi silenciado no período do regime, e que observamos através de nossas análises a presença da tortura imposta pelo Estado, que é reforçada a partir dos termos *grito contido*, *lágrima rolada* e *penar*.

Sufrimento, amor reprimido, grito contido, lágrima rolada, penar são designações que apontam para o sofrimento do sujeito do discurso, que, não podendo falar, tem de silenciar seu sofrimento (REIS, 2010, p. 147).

A autora pontua que o sujeito do discurso usa de algumas palavras para falar do seu sofrimento, mas por não poder falar, tem de silenciá-lo. Este sujeito do discurso age como um “porta-voz”, que sente todas as agonias pelo quais o povo brasileiro passa devido aos abusos de poder que o Estado legitima e autoriza. Sobre a questão do porta-voz achamos interessante recorrer a Pêcheux:

O porta-voz, ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando “em nome de...” é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar (PÊCHEUX, 1990, p. 17).

O SD 4 traz uma aproximação com a FD cristã em *você que inventou o pecado*, pois na FD cristã o inventor do pecado é o diabo, já que este seria o causador do pecado original e nesta mesma FD ele é o causador de todas as tristezas pelas quais passa o ser humano.

Traremos então esse “diabo” para definir a ditadura, uma vez que a FD cristã atravessa a FD MPB-R. Uma curiosidade nas canções de Chico, que analisamos até o momento, é justamente esse atravessamento de uma FD religiosa pela FD MPB-R, momentos ricos em interdiscursividade.

SD 4: *Você que inventou esse estado*
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Você que inventou a tristeza

O sujeito indica certo distanciamento ao usar o pronome demonstrativo *esse* no lugar de este e há uma tentativa de driblar a censura e dissimulação para esconder o que foi silenciado. Devemos atentar que o estado em minúscula tem o objetivo de esconder dos censores o que viria a ser o *Estado Regime Militar*, legitimado pelo golpe. Uma clara tentativa de driblar a censura, que resgatamos através do fio do discurso e que está assinalado no intradiscurso. *Escuridão, pecado, tristeza* são termos que podem ser remetidos ao regime, metaforicamente.

O funcionamento do pronome *você* nos permite observar como “o outro passa ser falado” pelo sujeito da FD MPB-R, pode referir-se ao governo ou simplesmente estar generalizando, isso expresso nas palavras do sujeito/autor.

Devemos observar que toda vez que falamos de nós, estamos inserindo o outro que nos habita (alteridade constitutiva). Ao falar do outro (governo) é de si mesmo que o sujeito/autor fala, mesmo sem perceber, é inevitável que se escapem partículas do sujeito (REIS, 2010, p. 148).

No segmento discursivo número 5 (SD 5), encontramos uma questão rotineira do sujeito que questionava o golpe militar, e ainda, que se deparava com a censura e com o silenciamento imposto pelo opressor.

SD 5: *Minha gente hoje anda*
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

O sujeito que *não quer que escutem o que ele diz, falar de lado e olhar para o chão* é uma forma de disfarce para que outros não escutem o que está sendo dito, mas ao mesmo tempo, uma cobrança: escutem!

O sujeito da FD MPB-R se outorga o direito de falar pelo povo brasileiro que sofre a violência da ditadura, e que teve de submeter-se a tudo o que vinha sendo imposto pelo

Estado. Dessa forma, constrói-se a imagem de um povo que desconfia de tudo e que se sente oprimido pelo discurso autoritário.

Há através da expressão *de lado* a materialização do efeito metafórico, pois mostra não o modo do povo falar, mas sim, o que está proibido de ser dito. *Olhar para o chão* implica em submissão, resignação com o que está posto, que para o sujeito da FD MPB-R o povo está alienado à censura, de modo que tem cuidado com o que diz para não despertar suspeitas. Para Orlandi (2007, p. 117) “no silêncio, a emoção política significava fortemente os seus muitos e vários sentidos”.

Observamos que no SD 5 temos o discurso do sujeito/compositor sobre o povo brasileiro, ele observa o comportamento do povo ao mesmo tempo em que se coloca como povo quando diz *minha gente*. Novamente aqui o sujeito da FD MPB-R ocupa uma posição de porta-voz nesse discurso.

Relações de sentido trabalham abundantemente para significar ali onde o sentido não pode ser dito. Uma vez desencadeada, a poética de resistência de Chico, suas músicas, antes de falar com o povo, já falam umas com as outras (op. cit., 2007, p.122).

No segmento discursivo número 6 (SD 6), encontramos a presença da indignação e da cobrança pelo enunciador que está inserido nas teias de um processo político autoritário.

SD 6: *Vou cobrar com juros. Juro!*

O sujeito do discurso anuncia que vai querer uma desforra sobre os momentos terríveis que o governo torturador traz para o povo. Durante a conquista do tricampeonato mundial, muitas pessoas foram torturadas e desapareceram, algo que durante o regime do general Médici era uma constante. Ao enunciar “...*juros., Juro!*”, o sujeito mostra todo o seu desejo e intento de vingança, sendo que cobrará além daquilo que foi feito: “juros com acréscimos”. Em AD, trabalhamos com deslizamentos do sentido, assim sendo, podemos observar que o sujeito compositor pode também estar cobrando sobre suas músicas que foram censuradas e todo o incômodo que sofreu ao ter que ir depor e se explicar sobre isto ou aquilo.

O segmento discurso número 7 (SD 7) sugere dias melhores, uma mudança nos acontecimentos do presente, pois, apesar da submissão a que o povo está sujeito (e, nesse caso, Chico Buarque também) haverá mudanças.

SD 7: *Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia*

Observamos que o termo *manhã* sugere o raiar do dia, pois o sujeito do discurso acredita que haverá uma reviravolta no jogo do poder. Há um efeito discursivo de otimismo, de revanche, de retorno a um governo do povo⁴⁵.

O sujeito do discurso questiona sobre como os que governam o Estado irão se justificar sobre todas as injustiças cometidas, sobre os mandos e desmandos, da mesma forma, indaga se o sujeito do "poder" pensa que ficará tudo impune, há aqui o efeito de sentido de uma possível revanche.

Relações de sentidos trabalham abundantemente para significar ali onde o sentido não pode ser dito. Uma vez desencadeada a poética de resistência de Chico, suas músicas, antes de falar com o povo, já falam umas com as outras. O conjunto delas constitui um “lugar de significar”, um jeito de estar em certos sentidos em que os brasileiros aprendem logo como se mover (ORLANDI, 2007, p. 122).

No segmento discursivo número 8 (SD 8), o sentido se apresenta pela afirmação da luta a que o sujeito do discurso está disposto, a luta de colocar para fora tudo aquilo que está sendo silenciado.

SD 8: *Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente*

Cabe ainda mencionar que no SD 8 o sujeito do discurso declara que junto com o povo em uma só voz irá protestar, algo que o sujeito do poder não poderá abafar e nem tão pouco oprimir, já que, desta vez e na contramão do golpe militar, tudo será feito às claras. Para Orlandi (2007), a “censura sublinha a dimensão política do sentido” e, mais uma vez, observamos que a MPB foi, sem dúvida, uma forma de resistência e mobilização popular.

Devemos lembrar que é o deslizamento de sentido ou “efeito metafórico” o fio condutor deste trabalho, portanto, podemos afirmar que as fronteiras de uma determinada FD não são intactas e fixas. As FDs se modificam e se reformulam, é a ressignificação dos sentidos que conduzem para que o discurso não seja associado a um sentido específico, mas que seu sentido mude de acordo com um conjunto de fatores externos que geram esse efeito.

⁴⁵ Nos tempos atuais, vinte e sete anos depois do fim do regime, o governo presidencial de Dilma Rousseff decidiu pela abertura dos arquivos da ditadura, contemplando não só o período de 1964-1985, mas também estendendo esse período de 1945 a 1990, sendo criada uma comissão para averiguação desses documentos. A presidenta Dilma Rousseff era militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), participando da guerrilha armada, viveu na clandestinidade, sendo perseguida pelo regime.

3.2 Recorte Discursivo nº 2: Cálice

“Se você não consegue entender o meu silêncio de nada irá adiantar as palavras, pois é no silêncio das minhas palavras que estão todos os meus maiores sentimentos.”
Oscar Wilde

Nossa escolha por este recorte discursivo parte *a priori* do próprio título, uma metáfora de cale-se. E o que vem a ser este “cale-se”? É o silêncio ou a resistência?

O silêncio apresentado neste tópico está relacionado com a censura, como instrumento de repressão utilizado pelo regime militar brasileiro. O discurso da censura deve ser entendido como parafrástico, um processo de efeitos de sentido produzidos interdiscursivamente e que trazem a cena do discurso o mesmo dito enunciado de formas diferentes, pois o objetivo da censura era não admitir a polissemia. Não aceitava que outros discursos circulassem na sociedade, impunha a ideologia do Estado, funcionando como um aparelho ideológico do Estado.

Durante o período do regime militar brasileiro, era comum que os compositores se utilizassem de metáforas para dizer aquilo que não podiam dizer abertamente. Orlandi (2007) assinala que na metáfora seu sentido vai além e “rompe o processo discursivo”, o que passa a ser significativo não pela metáfora, mas sim pelo rompimento dela.

O texto da canção foi selecionado para análise, entre outros tantos da época, por ser todo imbuído de metáforas, que geram efeitos de sentido diferentes, usados para contar o drama da censura e da tortura no Brasil no período do regime militar.

Ao analisarmos o recorte discursivo, decidimos por dividir em nove segmentos discursivos que estão sublinhados.

Cálice

Chico Buarque e Gilberto Gil

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor e engolir a labuta?
Mesmo calada a boca resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa?
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoia
Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada, prá a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda (Cálice!)
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, Pai, abrir a porta (Cálice!)
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade?
Mesmo calado o peito resta à cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno (Cale-se!)
Nem seja a vida um fato consumado (Cale-se!)
Quero inventar o meu próprio pecado (Cale-se!)
Quero morrer do meu próprio veneno (Pai! Cale-se!)
Quero perder de vez tua cabeça! (Cale-se!)
Minha cabeça perder teu juízo. (Cale-se!)
Quero cheirar fumaça de óleo diesel (Cale-se!)
Me embriagar até que alguém me esqueça (Cale-se!)

O título da canção é uma construção com o uso de um proparoxítono Cálice e sonoramente pode estar associada, por efeito de sentidos à Médici. Como diz Orlandi (2007, p.121), “é a ênfase de traços morfológicos que permite as associações, o jogo de significantes”.

A canção⁴⁶ inicia-se por um coro, apresentando um clima solene, e na primeira estrofe observamos o primeiro jogo do dizer, uma referência bíblica⁴⁷:

SD 1: *Pai! Afasta de mim esse cálice*
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Para realizarmos a análise fez-se necessário sair do texto e partir para a audição do trecho cantado. Da primeira vez em que é entoada a sequência discursiva em questão, esta pode apresentar somente o sentido bíblico, onde Cristo roga a Deus que afaste dele a dor que viria por vir, um sentido do calvário, mas na repetição observamos um clamor. É um pedido, o sujeito chama duas vezes pelo Pai (Divindade), apresenta-se aqui a questão da proteção paternal, onde podemos dizer que a figura do pai é que seria capaz de livrá-lo do sofrimento.

Observemos que cálice é um tipo de copo, mas aqui o efeito de sentido vai além do que temos na memória discursiva. No segmento discursivo acima o cálice tem como efeito de sentido o sangue derramado na cruz, assim como também o sofrimento do Cristo, há um

⁴⁶ A versão analisada é cantada por Chico Buarque e Milton Nascimento

⁴⁷ Evangelho de Mateus 26:42

deslizamento de sentidos para a tortura, um instrumento para que a “verdade” fosse dita aos militares.

Nesse primeiro momento da análise estamos trabalhando com uma imagem inscrita numa memória discursiva, que não é uma memória de natureza cognitiva e nem psicologizante. A memória, neste domínio de conhecimento é social, é a noção de regularização que dá conta desta memória.

Esta memória que a AD trata, trabalha com sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador.

Segundo ORLANDI (2010), “não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e silenciamento”. Lembro-nos que o sujeito esquece-se de que ele não é dono do seu dizer, que o seu discurso possui um dito que já foi enunciado anteriormente.

A FD aqui conduz a um efeito de retorno à ideologia cristã, apresenta-se aqui a passagem da crucificação onde Cristo diz ter sede e lhe é dado uma esponja embebida em vinagre. Um efeito metafórico onde o discurso a partir de seus efeitos de sentido remete à dificuldade de aceitação do quadro social da época, em que as pessoas torturadas eram subjugadas de forma desumana.

Ao observarmos o sentido do cálice/cale-se devemos recorrer às noções de paráfrase e de polissemia tratadas por Orlandi, como as matrizes do sentido, de forma que uma não existe sem a outra. A paráfrase está associada à criatividade do sujeito/compositor que trouxe o recorte discursivo do trecho de Mateus 26:42, e na polissemia observamos os sentidos possíveis para a palavra cálice.

Afirmamos que o efeito metafórico é justamente esse deslizamento de sentidos, que estão marcados pela paráfrase e pela polissemia, e que nos permitem falar as mesmas palavras com sentidos diferentes. Não devemos esquecer que são as condições de produção e a posição do sujeito em uma FD que produzem o enunciado, inscrevendo-o em uma memória discursiva que afeta o dizer.

Para Orlandi (2007) o discurso é marcado pela incompletude, pois se relaciona com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação) e com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso, a memória do dizer).

No segmento discursivo 2 (SD 2), o sujeito do discurso apresenta que não se escuta o silêncio.

SD 2: *Silêncio na cidade não se escuta*

*De que me vale ser filho da santa?
Melhor ser filho da outra*

Podemos atribuir aqui através do deslocamento de sentido que esse silêncio não está presente, pois para este sujeito é na cidade que acontecem as mobilizações e os planejamentos para o questionamento do sistema governamental. Exemplificamos aqui, falando sobre as diversas manifestações estudantis ocorridas em campus universitários nas grandes capitais durante o regime militar brasileiro.

Observamos que durante o regime militar não podia haver qualquer tipo de manifestação contra o Estado, no entanto, mesmo que toda e qualquer manifestação fosse censurada havia sim os vestígios de um dizer.

O que foi censurado não desaparece de todo. Ficam seus vestígios, de discursos em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus des-limites (ORLANDI, 2010, p. 67).

Para Stephanou (2004, p.6) “a censura é uma questão mais ampla, *conceitual, social, cultural e permanente*, e só pode ser estudada de forma abrangente”. O entendimento sobre a existência de uma censura oficial se faz a partir do conhecimento do que se constitui a ação censória, em qual sociedade é feita sua aplicação, qual o governo que a instituiu, qual a necessidade de sua existência e suas características.

Ainda nesse segmento a expressão *santa*, pode ter seu sentido atribuído a Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, mas em AD trabalhamos com deslizamentos de sentidos, portanto poderia estar associada à pátria mãe. O eu lírico mostra toda sua descrença no regime político vigente, posicionando esta *santa* numa posição inferior, assim sendo, comparada a uma prostituta.

É pelo efeito metafórico que podemos trazer para nossa análise que essa prostituta pode por efeito de sentido remeter-se ao Brasil, já que no período histórico em questão, o nosso país mantinha relações diplomáticas muito próximas com os Estados Unidos da América. Tal relação era muito criticada pelos artistas, pois o imperialismo americano não era aceito, principalmente pelos estudantes e militantes de esquerda.

A memória discursiva se apresenta no texto em análise com a força de um rompimento, na impossibilidade de dizer. A censura impede, enquanto a música permite a fluidez dos sentidos. Orlandi (2010, p. 64) diz que “a memória – o interdiscurso, como definimos na análise do discurso – é o saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer”.

Para Gregolin (2007) a produção dos sentidos se dá no interior de campos institucionalmente constituídos, e que nestes inserem-se uma formação discursiva. A autora cita Foucault quando diz que é “a formação discursiva que determina os modos de dizer e aquilo que se pode e se deve dizer em certa época”.

Para Indursky (1992) a FD não indica somente o “que pode ser dito, mas também o que não deve ser dito e ainda o que pode, mas não convém ser dito”. O sujeito perde o direito do seu dizer, pois fica interdito pela censura e é através da metáfora que ele camufla o seu dizer. Não se trata de usar uma palavra ou um termo por outro, essa interdição do dizer pela censura traz para a memória outros sentidos possíveis, de forma que mesmo que uma FD seja apagada, silenciada ou interdita, ela fica na memória e, portanto não é esquecida.

SD 3: *Tanta mentira, tanta força bruta*

Em SD3, observamos que o sujeito/autor traz os termos *mentira* e *força bruta*. Dessa forma, podemos analisar através dos efeitos de sentido que há uma referência ao discurso dos militares a respeito da “Revolução Democrática”, que pregava que tal procedimento teria período breve, tendo caráter corretivo e necessariamente temporário, mas para manter essa falácia, o regime instituía o AI-5 e, com isso a imposição da censura de opinião, afirmando o poder autoritário que mantinha em rédeas curtas toda e qualquer manifestação.

Devemos aqui retomar um conceito muito importante em AD que é a formação imaginária, onde podemos definir como pontos a imagem que o sujeito faz dele mesmo, de seu interlocutor e a imagem que ele faz do objeto do discurso. O SD3 traz pelos menos um dos pontos das FIm, pois o sujeito autor apresenta que para ele os agentes da chamada “Revolução Democrática” são mentirosos e brutos.

Nos segmentos discursivos 4 e 5 (SD4 e SD5), observamos que o sujeito/autor traz o relato sobre a tortura nos porões do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS).

SD 4: *Como é difícil acordar calado*
Se na calada da noite eu me dano

SD 5: *atordoado, eu permaneço atento*

A tortura é a imposição da dor física ou psicológica para que se obtenha uma confissão. É sabido que uma das técnicas de tortura mais usadas é manter uma pessoa privada do sono, e que está marcada nos termos *acordar calado*, *calada da noite* e *permaneço atento*. Pontuamos que o termo *acordar calado* traz por efeito de sentido a questão do sujeito cansado da tortura

ocorrida na *calada da noite* e que não pode delatar seus companheiros de luta contra o regime autoritário. Esse mesmo sujeito da FD de resistência mesmo atordoado pela privação do sono, busca se manter em sobriedade para não atender as expectativas de seu algoz.

Cruz (2007, p. 3) diz que “as ações dos órgãos de repressão são marcadas pela negação da prática de tortura, e que a construção da memória dos militares em relação às formas de repressão passa pela negação de que esse instrumento para obter informações fizesse parte das estratégias militares”.

Durante o regime e mesmo após 1986, os militares negaram que houvessem praticado técnicas de tortura para conseguir informações sobre como, onde e por que os “subversivos” questionavam o sistema. Os torturadores queriam saber o envolvimento de seus interrogados com os movimentos de esquerda, queriam que estes entregassem seus “comparsas”, queriam saber como que os movimentos de esquerda conseguiam fundos para financiar armas etc...

No momento em que a violência da ditadura era mais aguda e a censura já tinha se instalado no cotidiano de todo brasileiro, formas muito variadas de comunicação e de resistência se estabeleceram (ORLANDI, 2007, p. 114).

Mesmo divergindo em alguns pontos, há um consenso por parte dos militares sobre a criação dos órgãos de repressão e tortura: o primeiro é que o uso da repressão visava manter a ordem, e o segundo refere-se ao jogo da imprensa e da opinião pública. Para os militares tanto a opinião pública quanto a imprensa eram injustas sobre a atuação das Forças Armadas durante a repressão. Uma observação que fazemos sobre o discurso dos militares do período do regime e mesmo depois é que ele sempre é parafrástico, ou seja, um mesmo discurso é dito de formas diferentes e não oferece reversibilidade. Com isso, podemos dizer que a Ideologia militar é trabalhada a partir desses discursos, uma vez que durante a formação do militar existe uma autoafirmação dessa ideologia nos cursos militares. Assim podemos citar como exemplo, o curso de formação de Sargentos do Exército Brasileiro⁴⁸.

O regime combateu a corrupção, porém nos porões a ilegalidade prevalecia. Segundo Starling (2009) os militares diziam que queriam combater e derrotar o comunismo, esse era o discurso dentro dos quartéis às vésperas do golpe que derrubou João Goulart da presidência. A corrupção não poupou o regime militar (apesar de a ideologia militar pregar a incorruptibilidade), esta estava inserida na estrutura de poder e no funcionamento do governo militar.

⁴⁸ Essa observação parte das nossas impressões adquiridas no convívio com militares com os quais possuímos grau de parentesco.

SD 6: *De muito gorda a porca já não anda (Cálice!)*
De muito usada à faca já não corta

Na análise do SD 6 o sujeito/compositor traz por deslizamento de sentidos que de tão corrupto o sistema começou a não funcionar, esse sistema é chamado de “porca” e que pode ser entendida, através do fio metafórico, como o sistema de governo que se tornou corrupto e já não sabia mais os ideais que levaram os militares ao poder. Tudo era passível de ato censório e a tortura tornou-se um instrumento para incutir o medo nos cidadãos, mas a partir da expressão *faca*, o sujeito do discurso diz que não adiantaria mais todos os atos arbitrários do Estado, pois o povo continuaria a buscar pelos seus direitos. Observamos que o sujeito compositor utilizou duas expressões que nos levam a um conceito de imagem.

A imagem é um *operador de memória social no seio de nossa cultura*. Parafraseando Davallon (2010), diremos que a imagem interfere na fundação de uma forma de memória discursiva, pois segundo o autor, “é a relação que se instaura entre o que poderíamos chamar “memória interna” (aquela situada nos membros do grupo) e “memória externa” (aquela dos objetos culturais)”. Pêcheux nos diz que a imagem é um operador de memória social, já que sempre irá remeter a um enunciado discursivo inscrito em outro lugar. Para o autor:

A memória como estruturação de materialidade discursiva complexa, entendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos”, o que nos faz pensar no pré-construído, nos discursos transversos (PÊCHEUX, 2010, p. 52).

Pêcheux nos fala sobre efeito de série, onde há uma regularização que se inicia na repetição, das remissões, das retomadas e efeitos de paráfrase. Há um jogo de força na memória, que tem por objetivo regularizar o preexistente, bem como os implícitos que são veiculados. Dentro dessa linha de raciocínio, Courtine (1999) salienta que o espaço interdiscursivo é onde “ressoa uma voz sem nome”, e que há enunciados que o sujeito do discurso se apropria durante a enunciação.

Em nossa análise observamos que no SD 6, o sujeito/autor/compositor apresenta duas vozes: a primeira que questiona o sistema e a segunda marcada pelo termo *Cálice*. Salientamos que sonoramente o termo cálice associa-se a cale-se, o que nos leva a refletir que esse cálice na letra da canção é a voz daqueles que não aceitam a contestação do sistema.

SD 7: *Como é difícil, pai, abrir a porta*

SD 8: *Essa palavra presa na garganta*

Com um retorno à temática religiosa, observamos em SD 7 e SD 8 que há dificuldades para que surja um novo tempo, e ainda, que existe um esforço para a derrubada do regime. A imagem da porta na FD cristã pode apresentar um sentido de esperança, haja vista que é comum observar expressões como: “Deus vai abrir uma porta” ou “A porta do céu está aberta”. A “porta” no dizer do sujeito desliza para a redemocratização. Há aqui a migração de sentido, como um ponto de fuga onde há “as relações da linguagem com a história, do sujeito com o repetível, da subjetividade com o convencional” (ORLANDI, 2007, p. 125).

A liberdade e a livre expressão encontram dificuldades, a repressão impõe o silêncio, existe o desejo do enunciado se fazer presente, mas a repressão não permite. Observamos que a censura impede o trabalho histórico do sentido, ela impede que o sujeito tenha voz, vedando o movimento social e histórico, “a censura é um sintoma que ali pode haver outro sentido. Na censura está à resistência. Na proibição está o “outro” sentido” (ORLANDI, 2007, p. 118).

A censura fere a identidade do sujeito e quando a autora fala sobre identidade, ela informa que a mesma encontra sempre uma forma de manifestar-se, não importando em que situação de opressão o sujeito está exposto. O segmento discursivo 8 (SD 8) evidencia o desejo de liberdade, que está contido.

O momento histórico retrata vários regimes ditatoriais pelo mundo, que foram decorrência da guerra fria, com isso citamos os regimes na Argentina, na Bolívia, no Chile (Augusto Pinochet), Equador (1972), Peru (1968) e outros. Na América Latina, as ditaduras militares constituíram a forma de governo mais comuns durante os anos de 1960 a 1980, e que intervíram em países instáveis onde líderes populares propagavam ideais de reformas sociais, que foram entendidos como ideais comunistas. Vale ressaltar que são anos de Guerra Fria, o mundo estava dividido em dois blocos.

No segmento discursivo 9 (SD9), observamos duas posições sujeito: a posição sujeito da MPB e a posição sujeito do militar (opressor).

SD 9: *Talvez o mundo não seja pequeno. Cale-se!
Nem seja a vida um ato consumado. Cale-se!
Quero inventar o meu próprio pecado. Cale-se!
Quero morrer do meu próprio veneno. Cale-se!
Quero perder de vez tua cabeça. Cale-se!
Minha cabeça perder teu juízo. Cale-se!*

O sujeito compositor, Chico Buarque, faz parte do funcionamento dos sentidos, partindo do “evento histórico” que se instaura no jogo censura e resistência. Para Orlandi (2007, p. 123) “Chico já não decide: ele mesmo faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou. Ele é parte do “evento histórico” que se instalará no jogo entre censura e resistência”.

3.3 Recorte Discursivo nº 3: Fado Tropical

*Vence na vida quem diz sim/Vence na vida quem diz sim
Se te dói o corpo, diz que sim/Torcem mais um pouco, diz que sim*
(Chico Buarque)

Relembrando o que foi exposto no capítulo 2, a aprovação da peça *Calabar* foi motivo de um processo demorado no Serviço de Censuras e Diversões Públicas da Guanabara (SCDP/Guanabara), já que os censores consideravam que a peça estava referindo-se a Carlos Lamarca, militar desertor e guerrilheiro (CAROCHA, 2007, p. 61).

Lembro-nos que como no período de composição da música estava em vigor o regime militar, qualquer alusão a grupos de esquerda, ou subversivos, como eram chamados os contestadores do regime, era motivo para uma investigação mais apurada por parte dos censores.

Observamos que no título da peça encontramos uma oxítona, Calabar, poderia estar associada sonoramente a Salazar, há uma associação fonológica, pois ambas possuem o mesmo número de letras e fonemas, sendo todas as vogais iguais, o que apresenta uma rima. Segundo Reis (2010, p.100), “por meio de movimentos culturais, como a peça teatral, os autores conseguiam denunciar a violência policial e do aparelho jurídico que era praticada naquele momento histórico as formas de resistência pelo silêncio local”. É o caso de várias peças em exibição na época e a tentativa de lançar mais uma. No ensaio geral, a censura prévia proibiu a exibição da peça.

Fado Tropical

Chico Buarque e Ruy Guerra

Oh, musa do meu fado,

Oh, minha mãe gentil,

Te deixo consternado

No primeiro abril,

Mas não sê tão ingrata!

Não esquece quem te amou

E em tua densa mata

Se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro). Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa:
Um vinho tropical.
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebata um beijo...

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto,

De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa,
Mas meu peito se desabotoa.

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa,
Pois que senão o coração perdoa".

Guitarras e sanfonas,
Jasmins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo...

O fado é o encontro da modinha europeia e o lundu africano. O título apresenta toda a polissemia da canção buarqueana, segundo Florente (2007, p.2) ao fado foi largamente utilizado na propaganda salazarista, e que buscou nos anos setenta manter a imagem de Portugal através da marca dos três éfes: Fátima (Nossa Senhora), fado e futebol.

A canção "Fado Tropical" é uma expressão do maior sonho do colonizador Mathias: fazer do Brasil "um imenso Portugal". Calabar teria sido o empecilho que atrapalhou a concretização de tal ideal. Daí brotam o ódio e a sede de vingança de Mathias contra Calabar, o que resultou na sentença de morte do mestiço. Todavia, uma vez que assumem a versão da história segundo a qual Mathias realmente quis se aliar aos holandeses para livrar Pernambuco do domínio espanhol, Buarque e Guerra terminam por construir um Mathias contraditório, como o são as principais personagens da peça (RIBEIRO, 2007, p.111).

A canção de Chico Buarque e Ruy Guerra marchava em oposição ao governo militar, mas inesperadamente em 1974 ocorreu em Portugal a conhecida Revolução dos Cravos, que tirou da presidência Marcelo Caetano, dando fim à longa ditadura salazarista.

No primeiro recitativo, o sujeito do discurso coloca em evidência seu discurso sentimental. A princípio o sentido da primeira estrofe pode revelar-se obscuro, mas para os censores havia uma alusão ao hino nacional e à "revolução democrática de 1964".

SD 1: *Oh, musa do meu fado*

*Oh minha mãe gentil
Te deixo, consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou*

No primeiro segmento discursivo (SD 1) encontramos o discurso voltado para a epopeia de Camões, onde a musa do poeta se entrelaça em interdiscursividade com a pátria “mãe gentil” do hino nacional brasileiro. Da mesma forma, em *no primeiro abril*, observamos que os efeitos de sentido remetem-se ao dia em que o regime militar foi instaurado no Brasil, embora a data fixada seja 31 de março. Sobre a ditadura Zilah Abramo diz:

Durante muito tempo era possível saber a posição política de uma pessoa no Brasil a partir da forma como ela designava este fato. Se falasse em “Revolução de 31 de março”. Já sabíamos que era alguém que apoiava os militares. Se, ao contrário, se referia ao “Golpe do 1º de abril”, era alguém que se opunha ao arbítrio (ABRAMO, 2006, p. 20).

Interessante observar que aqui se trata do “abril primeiro”, ou seja, 22 de abril de 1500, data oficial da “descoberta” do Brasil.

Gregolin (2006, p.180) pontua que “a memória discursiva é constituída de vestígios que se inscrevem no interdiscurso na formação discursiva” de uma determinada ideologia. A autora também destaca “que a escrita da História realiza a passagem da “memória coletiva” para a “memória histórica””.

Compreendemos que o que nos permite trazer a tona à História, vinculada no discurso, é a memória discursiva, e “acompanhar as mudanças das formações discursiva e ideológica” nos possibilita a compreensão das modificações sociais, históricas e ideológicas (SARGENTINI, 2000, p. 2).

Salientamos que o que constitui o território da História junto ao campo das FDs é a articulação entre singularidade e repetição, regularidade e dispersão, ou seja, devemos nos lembrar do acontecimento, das práticas discursivas e da noção de arquivo, que constituem o trabalho da memória discursiva.

No segmento discursivo número dois (SD 2), há o efeito de sentido de esperança na inclusiva *Ainda*, o desejo de que a Colônia torne-se um Portugal, livre da ditadura⁴⁹.

⁴⁹ Florent (2007, p. 2) pontua que o refrão sugere de fato uma independência econômica, política e cultural conquistada apenas de maneira formal pelos países do terceiro mundo, atualizando assim a canção, numa alusão implícita ao período durante o qual ela foi composta.

SD 2: *Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai torna-se um imenso Portugal*⁵⁰

Observamos que na voz da oposição brasileira, há a crítica à duração da ditadura no Brasil, que já se encontrava no décimo ano. O sujeito da FD MPB-R relativiza o *ainda* - negando que o Brasil não é o que diz ser, como também não atingiu o projeto do que deve ser – essa relatividade está pressuposta, através do caráter contínuo de um Estado que almeja se modificado no futuro ou na qualidade de algo que deseja que já estivesse sido modificado.

Neste mesmo segmento, o efeito metafórico mais uma vez encontra-se presente, já que no estribilho da canção, há uma analogia no discurso da oposição brasileira, que através do deslizamento de sentido remete-se a crítica ao tempo em que os militares faziam-se presentes na direção do Estado.

No segundo segmento discursivo (SD 3) observemos as aspas e as reticências funcionam como marcas do discurso outro. Para Teixeira e Flores (2010, p. 47) a questão da pontuação “sob uma perspectiva que toca diretamente o surgimento do outro no discurso do sujeito”, observamos a marca no texto da heterogeneidade enunciativa.

SD 3: *“Sabe no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro)”⁵¹. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”*

O recitativo (SD 3) aparece entre aspas ao que Sarfati (2010, p.80) nos diz que “uma palavra entre aspas introduz uma descontinuidade no fio do discurso, tendo como primeiríssima característica autorizar a inserção do discurso de uma palavra ou expressão que é mencionada”.

Segundo Authier-Revuz (1990, p. 29-32) a ideia central da heterogeneidade discursiva é que todo discurso se apresenta constitutivamente atravessado por outros discursos, ou seja, pelo discurso do outro. Já a heterogeneidade mostrada se refere como diz Sarfati (2010, p.87), “às diferentes formas do discurso relatado e, de outro, a quatro outras formas (ditas marcadas) por meio das quais o sujeito falante volta a sua própria fala”. Vale ressaltar que a pontuação é um recurso da interpretação, onde o ideológico está materializado, marcando os espaços do silêncio:

⁵⁰ A História conta que no período das grandes navegações Portugal, junto com a Espanha, era grande potência econômica.

⁵¹ Trecho vetado pela Censura.

Na pontuação, gesto técnico em um processo menos técnico de subjetivação, há confrontos de gestos de interpretação, expressão do confronto do simbólico com o político, vestígios de outras formulações possíveis, conformação da política do dizer. (ORLANDI, 2001, p. 123)

Considerando o funcionamento do silêncio, exterioridade constitutiva do sentido e o sujeito como heterogêneo, a pontuação neste caso pode determinar a ilusão de uma homogeneidade discursiva. O sujeito se declara um sentimental, mas observamos que os efeitos de sentido se deslocam aos momentos de tortura no porão do DOPS. Cabe ressaltar que, na gravação a palavra sífilis foi suprimida pelos censores, por se tratar de uma Doença Sexualmente Transmissível (DST) coisa muito comum no período colonial. Apesar da supressão da palavra, observamos que há o processo de apagamento histórico como descrito por Courtine⁵² (1999) como um **processo de anulação histórica**⁵³. Segundo o autor esse processo de apagamento histórico deve ser visto a partir do possível conjunto de significações que a memória discursiva carrega.

Eu gostaria, a partir disso, de fazer algumas observações sobre o estatuto da memória no campo do discurso político. Não nos enganemos: esse processo da anulação de Clémentis, de perda de referencial, recalque, apagamento da memória histórica que deixa, como uma estreita lacuna, a marca de seu desaparecimento, mesmo que se coloque aqui em jogo a materialidade não-linguística de um documento fotográfico, é, antes de tudo, na ordem do discurso que ele se é produzido. (COURTINE, 1999, p. 15)

Mesmo não havendo um apagamento total, há na censura da palavra *sífilis*, uma interdição, que segundo Gregolin (2006, p. 97) “revela a ligação do discurso com o desejo e o poder”, e é essa interdição que irá determinar que algumas palavras sejam proibidas, ou seja, como diz Foucault (1996, p. 9) “não se tem o direito de dizer tudo”.

Na música em análise, o sujeito compositor declama a poesia (SD 3) e há uma parada por efeito de silenciamento, no início da palavra proibida, o que leva o interlocutor à identificação da censura, à marca discursiva e à evidência desta palavra não dita: *além da*

⁵² O chapéu de Clémentis é um trabalho que demonstra aspectos de importante relevância da memória discursiva, de maneira a relacionar o fator memória ao seu apagamento. É a história do chapéu que Clémentis tira para dar a Klement Gottwald, presidente do Partido Comunista, quando este discursava para a multidão, de uma sacada do palácio de Praga. Fato este que a propaganda da época reproduziu em fotografias, cartazes e outros meios de comunicação. Quatro anos depois Clémentis é morto por acusação de traição, e com isso sua imagem desaparece da sacada junto a Gottwald, porém o chapéu ainda estava lá, marcando a memória histórica.

⁵³ Grifo nosso

/s.../, é claro (em que há a emissão e prolongamento do fonema /s/ e o corte da palavra, com a continuação da frase).

Essa interdição se encontra dentro dos três tipos abordados por Foucault: o tabu do objeto, o ritual de circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala. Essas interdições se cruzam, na interdiscursividade e assumem a marca autoritária de um governo militar e moralista. Um exemplo é a política e a sexualidade que segundo o autor são alguns principais tabus presentes na sociedade.

Ainda no SD 3, o sujeito de FD MFA não apresenta características desumanas, uma vez que ele acredita que está defendendo sua pátria, a “mãe gentil”, mas o preço dessa defesa é a tortura. Assim, ele se denomina *um sentimental*, mas por deslizamento de sentido, permanece cristalizado em posição de mentira. É um sujeito contraditório, que alega não querer fazer, mas mesmo assim *o golpe duro e presto* é executado naqueles que são torturados por ele. Ao mesmo tempo ele se vê capaz de perdoar e não guardar rancor, mas está ali no momento da execução da tortura.

É a ironia presente no discurso que nos surpreende como um “processo discursivo” e que se encontra “presente em diferentes manifestações da linguagem”, a interpretação do discurso irônico age como uma estratégia do movimento do outro (SOUZA, 2008, p.41).

A autora afirma que “o discurso irônico desencadeia um jogo entre o que o enunciado diz e o que o enunciador quer dizer”, isso dependendo do envolvimento daquele que produz o enunciado com o leitor.

O segmento discursivo quatro (SD 4) mostra como a natureza brasileira é objeto do discurso e se confunde com símbolos lusitanos, um registro torto de uma consciência colonizada. Como em um “suave azulejo⁵⁴” o retrato da terra brasileira vai sendo contado.

SD 4: *Com avencas na caatinga*
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebata um beijo

⁵⁴ Termo usado por FLORENT (2007), referindo-se aos painéis de azulejos, muito em moda no Brasil colônia e em Portugal.

Segundo Florent (2007, p 5), “as úmidas avencas cobrem os espinhos da caatinga, o cheiroso alecrim reveste a dura realidade das plantações de cana, cuja prosperidade supõe uma sociedade escravocrata”. Percebemos que há toda uma construção histórica que segundo Gregolin (2006, p. 93) está construída por “jogos enunciativos, pelas batalhas discursivas”. A autora cita Foucault quando diz que “todo enunciado é sempre apresentado em uma espessura material e que essa materialidade é constitutiva do enunciado, precisando ter uma substância, um suporte e uma data”.

(...) o ato de enunciação pelo qual “todo sujeito enuncia sua posição de locutor” é ao mesmo tempo um ato de conversação e de apropriação da língua em discurso. O fato de, por meio desse ato, o locutor “mobilizar a língua por conta própria” determina uma situação de enunciação da qual emergem os enunciados (SARFATI, 2010, p. 27).

No segmento discursivo cinco (SD5) observamos todo o movimento dos sentidos e como eles rompem os limites de quem os produziu. Ressaltamos que é na constituição dos sentidos que a história e a ideologia se unem.

SD 5: *Meu coração tem um sereno jeito e as minhas mãos o golpe duro e presto. De tal maneira que, depois de feito, desconstruído, eu mesmo me contesto. Se trago as mãos distantes do meu peito, é que há distância entre intenção e gesto. E se meu coração nas mãos estreito me assombra a súbita impressão de incesto. Quando me encontro no calor da luta, ostento a aguda empunhadura à proa, mas o meu peito se desabotoa. E se a sentença se anuncia bruta mais que depressa a mão cega executa, pois que senão o coração perdoa.*

No SD 5 observamos a fala do outro que se mistura ao discurso do sujeito. Assim sendo, há a posição sujeito militar que tem o *golpe duro e presto/ostento a aguda empunhadura à proa/ a sentença se anuncia bruta/ a mão cega executa*, e que se confunde com o sujeito da FD MPB-R, *meu coração tem um sereno jeito/meu coração nas mãos estreito/meu peito se desabotoa/o coração perdoa*.

(...) a tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditatoriais (GASPARI, 2002, p. 5)

No SD 5 observamos a expressão do interdiscurso dentro do discurso, pois como afirma Orlandi (2005, p. 113) “o discurso é sempre incompleto assim como são incompletos os sujeitos e os sentidos”. Acrescentamos que “os efeitos do interdiscurso não se resolvem

em um ponto de integração, mas se desenvolvem em contradições” (PÊCHEUX, 2011, p. 156.). Ainda sobre interdiscurso Pêcheux afirma:

(...) longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma sequência pertencente a uma outra formação discursiva que as referências discursivas podem se constituir e se deslocar historicamente. (PÊCHEUX, 2011, p.158)

Observamos que o gesto da mão que executa faz parte do discurso do sujeito militar. Cabe trazer à baila que a tortura no período do Regime Militar foi ferramenta de controle, ou seja, havia o medo de dizer algo e ter que ir dar explicações no DOI-CODI. Destarte, aqueles que praticavam a tortura eram tidos como intocáveis: recebiam gratificações salariais, eram promovidos e recebiam recompensas públicas. Como exemplo citamos a Medalha do Pacificador concedida ao delegado Sérgio Paranhos Fleury⁵⁵.

O sujeito de FD MFA (golpe duro e presto/ ostento a aguda empunhadura à proa/ a sentença se anuncia/ a mão cega executa) mescla seu discurso ao do sujeito FD MPB-R (meu coração tem um sereno jeito/ meu coração nas mãos estreito/ meu peito se desabotoa/ o coração perdoa).

Devemos atentar que o sujeito da FD MFA cumpre as ordens de um governo autoritário sem questionar o porquê e o para quê das coisas, ele simplesmente acata as ordens e cumpre as sentenças.

Para o sujeito da FD MPB-R há o gesto do perdão, ou seja, mesmo questionando o governo e as atrocidades cometidas por ele, o sujeito do discurso entende que seu torturador executa as ordens do Estado ditatorial e arbitrário.

Salientamos que é o efeito metafórico que permite a retomada dos efeitos de sentido, portanto quando o sujeito da FD MPB-R traz *meu peito, meu coração*, partes do corpo humano, onde na poética seria o local das emoções, observamos que este sujeito da FD MPB-R é marcado pelas emoções, que revelam: a dor, a falta de esperança e o sofrimento.

No Brasil, a ditadura militar começava uma distensão política, já que o governo truculento de Médici dava lugar ao governo do general Ernesto Geisel. Este período foi marcado pelo reencontro de muitos ex-presos políticos, libertados. Mesmo sob o controle da repressão política, havia um ambiente de renovação de esperanças e de disposição de luta, já

⁵⁵ O delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury é considerado um carrasco do período do Regime Militar, uma de suas peculiaridades foi a criação de um cargo de coveiro oficial secreto do DOPs, ou seja, alguém que ficava responsável por sumir com os corpos dos presos assassinados durante a tortura.

que mesmo com essa distensão, ainda eram proibidas manifestações de oposição ao governo.

Outrossim, compreendemos que o sentido se constitui a partir da posição ideológica determinada pela historicidade. O significado das palavras é assumido a partir do modo como deslizam, construindo assim novos sentidos, o que nos mostra que na linguagem não há neutralidade. As condições em que o discurso é produzido – exterioridade – se constituem de sentido, portanto quando as condições de produção do discurso são mudadas o discurso muda de sentido.

Percebemos em nossa análise que o trabalho do silêncio é constante, e que na relação sujeito e sentido existe um intervalo, onde ambos se movimentam de forma que são transpassados pela história e pelo inconsciente.

Compreendemos ainda que o funcionamento discursivo nos permite observar o que fica interrompido, o não-dizer, e que o sujeito da FD MPB através do silêncio (censura) denuncia e exige o fim do regime militar. Nesse sentido Grantham (2009, p. 131) diz que o sujeito-autor, quando suspende o discurso, sustenta o seu dizer, e a significação no interdiscurso.

Salientamos que o sujeito do discurso percebe antecipadamente os discursos anteriores, o sempre já-lá, e que seu discurso é realizado através da articulação pessoal e possível do já dito, abrindo espaço para o dizer de outro, de forma que para o sujeito surge um lugar de interpretação, de interferência.

3.4 Arrematando a teia do discurso

Ao fundar a AD de linha francesa, Michel Pêcheux trouxe o questionamento sobre a concepção de que a língua é objeto uno e homogêneo. O teórico introduziu “nos estudos linguísticos, um objeto teórico que permitisse abordar as questões da linguagem contemplando sua heterogeneidade” (LISBOA, 2008, p.16).

Nas três canções analisadas observamos a movência do sentido e o rompimento da intenção do autor, e quando falamos em rompimento estamos nos referindo ao fato de o sujeito autor/compositor não ser mais dono do seu dizer ou do sentido que a *priori* poderia haver em seu dizer. Compreendemos que é na base dos sentidos que a ideologia e a história caminham paralelamente, sendo essencial para o funcionamento do discurso.

O discurso não é universal, é ponto de articulação da materialidade linguística, histórica e ideológica. Assim sendo, o dizer se faz presente a partir de lugares sociais, e, o

sujeito produz seu discurso a partir de seu gesto de interpretação de acordo com seu lugar social.

O sujeito produz por efeito de sentidos e a interpretação do outro dependerá dos efeitos de sentido gerados pelo discurso do sujeito, de seus gestos de leitura e da formação discursiva em que está inserido.

Em *Fado Tropical*, na visão da AD, não há um sentido determinado e sim sentidos possíveis, já que estes podem deslizar para novo(s) sentido(s) outro(s) a partir de novas condições de produção.

Compreendemos que a partir de um mesmo recorte discursivo novos textos são criados e assim nascem novos sentidos. Um texto elaborado pelo sujeito/autor irá se desenvolver em vários outros pelas movimentações interdiscursivas que são feitas pelo sujeito/leitor, gerando assim diferentes gestos de interpretação.

A canção *Apesar de você* traz um tempo histórico, que se torna elemento transformador e irreversível. O sujeito compositor utiliza-se da narrativa das cantigas populares, enfatizando a temática de repressão para poder realizar uma crítica político social. São as condições de produção que podem iniciar deslizamentos de sentido impactantes, por haver a contradição, que produz novo sentido independente do propósito que Chico Buarque deu a canção *Apesar de você*. O(s) novo(s) sentido(s) surge(m) a partir da leitura que o sujeito/leitor fará das letras das canções de Chico Buarque.

No sentido mais restrito, acadêmico, “leitura” pode significar a construção de um aparato teórico e metodológico de aproximação de um texto: são várias leituras de Saussure, as possíveis leituras de um texto de Platão, etc (ORLANDI, 2008, p. 7).

Na AD não há a morte do sujeito/autor, pois a autoria é um efeito, o efeito-autor que não elimina a origem do discurso, mas irá trazer novos discursos, é daí a premissa de que o sujeito não é dono do seu dizer, e sim vincula este a outros discursos anteriores. Compreendemos que o sujeito é assujeitado a uma rede discursiva que caminha pelo social, e que lhe permite a identificação com diversos pontos do interdiscurso.

O autor é aqui, uma posição de filiação de sentidos, nas relações de sentidos que vão se constituindo historicamente e que vão formando redes que constituem a possibilidade de interpretação. Sem esquecer que filiar-se é também produzir deslocamentos nessas redes (ORLANDI, 2007 p. 15).

A canção Cálice é a composição mais emblemática de todas as que avistamos a possibilidade de análise, uma vez que o discurso presente nessa canção traz toda a denúncia

sobre a tortura e a contestação do AI-5. Assim sendo, encontramos nela um jogo de sentidos nos termos cálice e cale-se.

Devemos lembrar que quando Chico Buarque e Gilberto Gil subiram ao palco do Anhembi para cantar, os microfones foram silenciados para impedir que a palavra cálice (cale-se) fosse pronunciada. Segundo Meneses (2002) esse jogo faz com que Cálice deslize para cale-se, pois “é na fidelidade ao título, a canção do silêncio imposto, do silêncio assumido à revelia”, ou seja, é o silêncio que contamina e sua progressão irá contaminar todas as capacidades do sujeito/povo que se inscreve na FD MPB-R: a capacidade de sentir, pensar, comunicar.

As canções analisadas fazem parte da literatura, são textos literários e, portanto abertos a vários gestos de interpretação, pois como diz Lisboa (2008, p. 76) “o objeto literário é atemporal”, mantém seu estado através dos anos, atuando através de diferentes memórias discursivas, gerando assim diferentes condições de produção de leitura.

Em AD, é a materialidade linguística a partir das condições de produção, o espaço onde haverá a prática da leitura. É um espaço simbólico que estabelece relações com outros discursos, por isso, em AD, sempre há relação com o que já foi dito e o que ainda será dito (INDURSKY, 2001, p. 29).

Cabe lembrar que as três canções analisadas foram produzidas durante a época da ditadura militar e tornaram-se críticas ao governo. Sabe-se que naquela época toda crítica ao governo era identificada como filiação ao comunismo, que apesar de ser oriunda de outras FDs, crítica, comunismo e subversão eram identificados pelo governo como uma única coisa, portanto subversão advinda do comunismo. Os sentidos foram interditados, mas através do deslizamento passaram a ter outro modo de significação.

As canções analisadas aqui são o protesto lírico, onde a arte coloca-se como estratégia de resistência ao tratar de política como quem fala de amor, e ainda, o silêncio (censura) não é lugar do vazio, mas sim movimento de sentidos, e se categoriza através da linguagem, pois há sentido no silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicia-se aqui o final da caminhada, momento este de reflexão, onde deveremos olhar o que foi feito. Comparamos nossas análises a um tapete que foi tecido, por meio dos fios da tessitura do discurso. Observamos que com um fio isolado nada podemos fazer, mas com muitos fios se entrelaçando podemos entender a constituição da trama teórica da AD nas músicas censurada pelo regime militar.

Nossa questão inicial objetivava o entendimento do efeito metafórico presente nas canções de protesto, o não-dito que está presente no silêncio e que se expressa através das metáforas utilizadas por Chico Buarque. Nossa maior preocupação era explorar os efeitos de sentido presentes nas composições deste artista da linguagem, analisar os efeitos possíveis que através do silêncio “respiram” significação.

Observar o silêncio através do fio metafórico não foi tarefa das mais fáceis, já que o silêncio é “respiração” da significação, este abre espaço para o movimento do sujeito.

No primeiro capítulo buscamos trazer ao leitor os principais conceitos da Análise do Discurso de linha francesa. Destarte, observamos que a Análise do Discurso e a trama teórica desta possibilitam uma análise crítica de nossa história, do acontecimento sócio-histórico-político da época e que, marcadamente, todos os sentidos e efeitos de sentidos que estão presentes tanto no discurso político, quanto no militar e também no de resistência.

Orlandi e seus apontamentos sobre o silêncio local (censura) trouxeram para este trabalho profundas contribuições, já que durante o desenvolvimento da Análise do Discurso do Brasil, como alguns chamam, esta se desenvolveu justamente num período em que muitos dizeres foram calados. A censura era feroz, e no meio acadêmico havia militares que exerciam a função de “espiões” do Estado disfarçados em estudantes, para investigar o que os acadêmicos discutiam dentro das Universidades.

Durante as leituras de teóricos da AD, presentes no primeiro capítulo, observamos que as palavras adquirem vários sentidos de acordo com o lugar e quem as estiver usando. Sendo o sujeito concebido através do discurso, não como subjetividade, mas o lugar que este ocupa para ser o sujeito do dizer.

Ao trazermos a memória discursiva pudemos observar que a memória é o espaço onde a ordem ideológica e o inconsciente se encontram, já que o esquecimento é parte da memória e a partir dele os dizeres são possíveis.

No capítulo 2 trouxemos o percurso metodológico de nossa pesquisa, enfatizando a AD como procedimento analítico para conduzir o leitor para o foco metodológico de nosso

trabalho, como também um panorama histórico do período em que o regime militar era a forma de governo no Brasil.

Cabe ainda ressaltar que o período ditatorial no Brasil (1964-1985) foi um momento de efervescência da produção musical, no que se refere às músicas de resistência, já que havia o medo do dizer e as metáforas eram utilizadas como recursos do dizer.

Durante esse período o discurso ideológico dos militares serviu para encobrir uma realidade violenta, assim sendo, observamos que esse discurso servia para encobrir os ideais capitalistas e que a sociedade civil não deveria questionar. Consequentemente a censura mantinha um discurso autoritário, através de um movimento parafrástico, objetivando apenas um sentido que era assegurado pela ideologia militar.

Diremos que o discurso não tem início nem fim, já que está sempre associado a outros discursos que fazem parte do dizer. Ainda neste capítulo, buscamos expor como foi feita a coleta de dados, a seleção das músicas (recortes discursivos), uma breve biografia de Chico Buarque, a situação histórico-política e social nas condições de produção da época da ditadura militar, isto tudo sendo concebido através do procedimento analítico da AD de linha francesa.

No capítulo 3 trouxemos as análises dos dados, e ainda, pudemos praticar a teoria através da interpretação do *corpus* discursivo, sendo utilizados três recortes discursivos que foram divididos em segmentos discursivos para melhor visualização do leitor.

Nos recortes discursivos *Cálice* e *Apesar de você* foram encontradas evidências do discurso-outro e do silêncio-local. Em *Cálice* observamos a voz abafada, estrangulada e reprimida pelo *cale-se*, o silêncio sendo imposto, e a voz do sujeito sendo obrigada a se calar gerando o efeito de sentido do protesto, da contestação e da resistência, e ainda, percebemos a censura agindo como reguladora do dizer do sujeito do discurso. Na escolha da palavra *você*, observamos o discurso-outro que traz o efeito de sentido para governo, pois é através do outro(s) que emerge pela linguagem de fresta a face do opressor e do ditador.

Para Pêcheux (2006, p. 55) é o “discurso-outro, enquanto presença virtual na materialidade descritível da sequência marca, do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico”.

Em *Fado Tropical* observamos o efeito de sentido voltado para as torturas e o silêncio local (censura), a interdição através da palavra *sífilis* que leva o interlocutor à identificação da censura e ao deslocamento da palavra não dita. Salientamos que em *Fado Tropical* ocorre também algo interessante, a pontuação surgindo como marca linguística do silêncio local.

Cabe mencionar que há também dois discursos que se entrecruzam, surgindo no palco discursivo o discurso-outro misturado ao discurso do sujeito.

A AD traz o que está na exterioridade como parte integrante da interioridade, pois não há dicotomia, mas tensão, contradição. A AD articula as três ordens do real, o real da língua, o real da história e o real do inconsciente, uma vez que como disciplina de entremeio é através da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise que pode ser estudado o discurso como objeto de análise. Não obstante, é no real da língua onde o equívoco, a falta o ato falho e o silêncio local se encontram.

Sabemos que na língua nem tudo pode ser dito, o que abre brechas para o efeito metafórico, nosso fio condutor dentro dessa pesquisa. Ao dizer que o próprio da língua é o real, dizemos que o real da língua encontra sua equivalência no silêncio, pois o silêncio é o horizonte, salientamos que aquilo que está fora da língua não é simplesmente o nada, mas gera sentidos.

As letras das canções de Chico Buarque nos levam pelos deslizamentos do sentido, ou seja, o nosso *corpus* nos fornece pelas palavras o real do discurso, resumindo, o silêncio é o real do discurso.

Outrossim, o silêncio é o lugar de resistência, de forma que pode se perceber o sujeito que o produz. Compreendemos que não há discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, sendo essa premissa o princípio básico da noção de sujeito em AD. O sujeito é afetado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia, seu dizer aparece em um determinado lugar social, sendo afetado pelas diferentes relações de poder, e através disso constitui-se o seu discurso.

Nosso estudo caminhou pelas pistas trazidas pelo silêncio local (censura) que era disfarçado pelo efeito metafórico, e, portanto marca discursiva do silêncio. Observamos que mesmo censurados e com a impossibilidade do dizer, compositores como Chico Buarque buscaram os efeitos polissêmicos para disfarçar o dito, e ainda que deslizamentos de sentidos faziam-se necessários para burlar a censura.

A AD como disciplina de entremeios, é um recurso para compreendermos os sentidos do dizer e do não-dizer, pois ela nos permite contextualizar os enunciados, nos faz analisar a História a partir dos efeitos de sentido presentes nos discursos. Talvez sua aproximação com a História seja o que torna a AD uma área tão interessante.

Ao concluirmos este trabalho há uma pergunta que deixamos para responder no final e que se encontra lá nas considerações iniciais: Por que analisar as canções de Chico Buarque?

Respondemos que Francisco Buarque de Hollanda, o Chico Buarque é um artista da linguagem, seu conhecimento literário, sua postura durante o período da ditadura fizeram com

que essa pesquisa nos trouxesse todo encantamento por suas composições. Durante a seleção do *corpus* houve a dificuldade de escolha sobre quais buscaríamos para trazer à análise, já que todas as suas composições do período da ditadura militar são emblemáticas, cheias de efeitos de sentido e passíveis de análise, enfim, um mundo de perspectivas. Ao delimitar o *corpus* e analisar as canções tivemos momentos que nos instigaram a querer mais, muito mais, ir além, talvez para um próximo estudo.

Durante a busca pelo *corpus* e nas análises, observamos que, justamente por terem sido censuradas é que as canções de Chico Buarque permitiram o deslizamento de sentidos, ou seja, as palavras se movimentaram e ganharam novos e outros sentidos. É como diz Orlandi (2007, p. 81) “em situações autoritárias e de censura, o sujeito não pode ocupar posições distintas”, é através do deslizamento de sentido, que as palavras significaram nas músicas de Chico Buarque, pois o compositor usou de toda sua criatividade, para dispor de recursos estilísticos em suas composições. É o efeito metafórico que constituiu todo o movimento de ir e vir para a exterioridade constitutiva da linguagem e os efeitos de sentido promovido por este movimento.

Chico Buarque foi um sujeito/autor efervescente na ditadura militar, expressando-se por meio de apagamentos, anulando o limite entre o pessoal e o político, entre o sujeito e o cidadão brasileiro, e entre a realidade e a ficção. É como se ele imbuído da função de “porta-voz”, através do qual todos os brasileiros pudessem falar, pois, como afirma Orlandi (2007, p. 85) “se há o silêncio que apaga, há o silêncio que explode os limites do significar”. A censura dá ao sujeito autor a responsabilidade do valor ao que ele diz, ela intervém na relação do indivíduo com sua posição no social e com o Estado. A censura e a resistência se movimentam na mesma região de sentidos, na proibição do dizer, assim sendo, encontra-se o “outro” sentido, ou várias outras possibilidades de significar.

Chico Buarque ao perceber que suas letras sofreriam o tratamento da censura, realizou um apagamento do sentido literal para o sentido figurado, aquele que se faz presente pelo silenciamento. Parafraseando Orlandi, diremos que o silêncio que é estabelecido pela censura, a que Chico Buarque responde com o silêncio dos outros sentidos possíveis. Há silêncio nas palavras e ele significa, portanto traz múltiplos significados passíveis de análise, o que nos leva a acreditar que há mais a ser analisado sobre Chico Buarque.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Z. (org.). *Pela democracia, contra o arbítrio*. A oposição democrática do golpe de 1964 à campanha das Diretas já.
- ABREU, A. A. *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: FGV. 2006.
- ACHARD, Pierre (ET al.). *O papel da memória*. Tradução: José Horta Nunes. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.
- ALBIN, R. C. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003
- ALMEIDA, Geraldo José de. *As representações sociais, o imaginário e a construção social da realidade*. In: SANTOS, Mª de Fátima de S. ALMEIDA, Leda Mª de – Ed. Universitária da UFPE, 2005.
- ALMEIDA, Mariângela Ribeiro. *A canção como narrativa: o discurso social da MPB (1965 – 1975)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 2005. Disponível em <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/can%C3%A7%C3%A3o-como-narrativa-discurso-social-na-mpb-1965-1975/id/51027144.html> Acesso 18/03/2012 as 21:30 hs).
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3ª edição. Lisboa, Portugal. Editorial Presença/Martins Fontes. 1980.
- AMARAL, M. V. B. *discurso e relações de trabalho*. Maceió: EDUFAL. 2005.
- AQUINO, R. S. L. (e outor). *Sociedade brasileira: uma historia através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2007.
- ARAÚJO, A. F. C. *Língua e identidade: reflexões discursivas a partir do diretório dos índios*. Maceió: EDUFAL, 2007.
- ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura*. Rio de Janeiro: Record. 2002.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos Linguísticos*, 19. Trad. de C. M. Cruz e J. W. Geraldi. Campinas: EI/Unicamp. P. 25-42. 1990.
- _____. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- BOAL, A. *Chico*. In: FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro. Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- BORGES, N. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, J, DELGADO, L. A. N. (Orgs.) *O Brasil republicano: O tempo da ditadura regime militar e*

movimentos sociais em fins do século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. Selo Editora Record LTDA. 2003.

BRANDÃO, H. *Introdução a Análise do Discurso*. Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp. 2004.

CALVANI, C. E. B. *Teologia e MPB*. São Paulo. Edições Loyola. 1998.

CARMO, P. S. *Culturas da Rebeldia: A juventude em questão*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac. 2000.

CARROCHA, M. L.. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007. Disponível <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106836> Acesso 13/02/2012 as 22:00 hs.

CASTRO, C. *Os anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

COURTINE, Jean-Jacques. *O chapéu de Clémentis*. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999, p. 15-22.

CORACINI, M. J. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

DAVALLON, J. *A imagem, uma arte de memória?* In: ACHARD, P. *O papel da memória*. Trad.: José Horta Nunes. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

DA-RIN, S. *Hercules 56: o sequestro do embaixador americano em 1969*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELA-SILVA, S. C. *Pêcheux e a plurivocidade dos sentidos*. In: I Seminário de Estudos em Análise de Discurso. Porto Alegre. UFRGS, 2003. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/1SEAD/Paineis/SilmaraCristinaDelaSilva.pdf>>. Acesso 25/06/2012 as 19:00 hs.

DEMO, P. *Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

DOMINGOS, A. A. *A arma natural da política*. In: GOURLART, J. O. (org). *Mídia e Democracia*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, C. A. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, M. M. *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERREIRA, L. M. A. *Uma memória da normatização da conduta feminina na imprensa*. Em FERREIRA, L. M. A, RIBEIRO, A. P.G. (Orgs). *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FILIPETO, C. *Rasura equívoco: no processo de escritura em sala de aula*. Londrina: EDUEL, 2008.

FLORÊNCIO, A. M. G. *A voz do poder no jogo dos sentidos: um estudo sobre a escola*. Maceió:EDUFAL, 2007.

FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. Ateliê Editorial. 3ª Ed. São Paulo. 2000.

FERNANDES, R. *Chico Buarque: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional. 2004.

FERREIRA, J. *O Brasil republicano: O tempo da ditadura regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. Selo Editora Record LTDA. 2003.

_____. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERREIRA, M. C. L. *Análise do discurso, herança e filiações; uma questão mal resolvida*. Em SARGENTINI, Vanice e GREGOLIN, Maria do Rosário (orgs). *Análise do discurso: herança, métodos e objetos*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008, p. 37 – 46.

FERREIRA, M. M. *João Goulart: entre memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERREIRA JUNIOR, J. R. *A arena da palavras: parlamentarismo em debate na imprensa maranhense, 1961-1963*. São Paulo: Annablume, 1998.

FICO, C. *Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record. 2004.

FILHO, F. C. L. *El caudilho: Leonel Brizola: um perfil biográfico*. 1.ed. São Paulo: Aquariana, 2008.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do Saber*. ed.7º. Tradução Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FLORENT, A. C. *Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em “Fado Tropical” de Chico Buarque*. Anais do Encontro Regional da ABRALIC. USP. São Paulo. 2007. Disponível em <
http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf>. Acesso 01/02/2012 as 11:00 hs.

- FLÔRES, O. (e outros). *Teorias do texto e do discurso*. Canoas: ED. ULBRA. 2006
- FROTA, S. *Ideais traídos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 2006.
- GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
 _____ . *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GEDRAT, D. (e outros). *Teorias do texto e do discurso*. Canoas: ED. ULBRA, 2006.
- GOMES, A. M. C. *Jango: as múltiplas faces*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2007.
- GRANTHAM, M. R. *Da releitura à escritura: um estudo da leitura pelo viés da pontuação*. Campinas: Editora RG, 2009.
- GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. 2ª ed. São Carlos: Editora Claraluz. 2006
- GRIGOLETTO, M. *O discurso do livro didático de língua inglesa: representações e construção de identidades*. In: CORACINI, M. J. (Org.). *Identidade e discurso*. Campinas, SP. Editora Unicamp. 2008.
- INDURSKY, F. FERREIRA, M. C. (Orgs.) *Michel Pêcheux e a Análise do Discurso uma relação de nunca acabar*. São Carlos. Clara Luz. 2005.
- INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.
 _____ . *A fragmentação do sujeito em Análise do Discurso*. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
 _____ . *Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo de leitura*. Em: ERNEST-PEREIRA, A., FUNK. S.B. *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas: Educat, 2001.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LAMEIRAS, M. S. *Entre os contos de uma posse e o poder da palavra: “ligações perigosas” entre a mídia, a palavra e o poder político*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- LASSEN, D. B. M. *A materialização dos processos de leitura e interpretação na internet: autoria ou reprodução do mesmo*. Artigo publicado IV SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso. 1969-2009: Memória e História na/da Análise do Discurso. UFRS. 2009.
 Disponível em <
<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/POSTERES/DulceBeatrizMLassen.pdf>>. Acesso 18/03/2012 as 21:00 hs.
- LISBÔA, N. T. *A pontuação do Silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem. PPGL-UFRGS. Rio Grande do Sul. 2008. Disponível em:

http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesa/2008/Nolei_Tejera_Lisboa.pdf acesso 18/06/2012 as 19:30 horas).

LOPES, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LYRA, C. *Ação política e autonomia: a cooperação não governamental para o desenvolvimento*. São Paulo: Annablume. Terre des Hommes Suisse, 2005.

MALDIDIER, D. *A inquietude do discurso. Um trajeto na história da análise do discurso: o trabalho de Michel Pêcheux*. In: PIOVEZANI, C. SARGENTINI, V. (Orgs.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em Análise do discurso*. São Paulo: contexto, 2011, p. 39 – 62.

MARIANI, B. *Silêncio e metáfora, algo para se pensar*. Revista Trama. Vol. 3. Número 5. 2007, p. 55 – 71. Versão eletrônica disponível em <<http://www.unioeste.br/saber>>. Acesso 30/10/2012 as 10:55 hs.

MARKUM, Paulo. *1961: que as armas não falem*. 3ªed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2001.

MAZIÉRE, Francine. *Análise do discurso: história e praticas*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MELLO, Z. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34. 2003.

MELO, M. F. V. *Psicanálise e Análise do Discurso: interlocuções possíveis e necessárias*. Artigo publicado no Latin-American Journal or Fundamental Psychopathology on Line. V.1, p. 61-71. Disponível em <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/journal/nov5/6.pdf>>. Acesso em 22/05/2012 às 07:50 horas).

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e política em Chico Buarque*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

NARDI, F. S. *Foucault com Pêcheux: entre a estrutura e o acontecimento*. In: GOMES, D. (Org). *Foucault com outros nomes: lugares de enunciação*. Editora UEPG, 2009.

NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio. 2005.

ORLANDI, Eni. *A leitura e os leitores*. Campinas. Pontes. 1998.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Análise de discurso*: Michel Pêcheux. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

_____. *As formas do silêncio*. Editora Unicamp: Campinas. 6ª ed. 2007.

_____. *Discurso e leitura*. São Paulo. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. Ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis. Vozes, 2007.

_____. *Michel Pêcheux e a Análise do Discurso*. In: Estudos da Linguagem. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. N.1. Vitória da Conquista. Edições Uesb, 2005. Disponível em

<<http://www.estudosdalinguagem.org/seer/index.php/estudosdalinguagem/article/view/4>>.

Acesso em 15/05/2012 às 08:22 horas.

PÊCHEUX, Michel (e outros). *A apresentação da Análise Automática do Discurso*. Em GADET, F e HAK, T (orgs.) *Por uma análise automática do Discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

_____. *Análise Automática do Discurso* (AAD – 69). Em GADET, F. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. 3ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

_____. *Delimitações, inversões e deslocamentos*. Tradução NUNES, José Horta Em Caderno de Estudos Linguísticos. Pags 7-24. Editora da Unicamp. Campina, SP. 1990.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2006.

_____. *Remontemos de Foucault a Spinoza*. (Tradução de Maria do Rosário Gregolin) Edição Original: PÊCHEUX, Michel. *Remontons de Foucault à Spinoza*. In: *L'Inquietude du discours: Textes Choisis par D. Mالدیدیر*. Paris: Cendres, 1977.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. *A língua inatingível*. Em ORLANDI, E. P. *Análise do Discurso: Michel Pêcheux* 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

PÊCHEUX, M., FUCHS, C. *A propósito da Análise Automática do Discurso*. GADET E HAK (Org) In: *Por uma Análise Automática do Discurso*. Campinas: UNICAMP, 1993.

PINTO, J. A. C.. *O corporativismo em Português: estado e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

REGO, A. C. P. *O congresso brasileiro e o regime militar (1964-1985)* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

REIS, S. M. *A arte de não silenciar: o silêncio local “costurado” em músicas de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo – RS, 2010. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=194147>. Acesso 22/02/2012 as 15:00 hs.

RIBEIRO, A. P. G. , FERREIRA, L. (Org.). *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RIBEIRO, E. F. N. *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília – DF. 2002. Disponível em <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/reescrita-da-historia-em-calabar-elogio-da-trai%C3%A7%C3%A3o-chico-buarque/id/52666396.html>. Acesso 19/03/2012 as 13:00 hs)

RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp. 1993.

SANTOS, J. B. (Org.) *Análise do Discurso: unidade e dispersão*. Uberlândia: Entremeios, 2004.

SARFATI, Georges-Élia. *Princípios da análise do discurso*. Tradução Marcos Bagno. 1ª ed. São Paulo: Ática. 2010.

SARGENTINE, V. M. *A memória discursiva do tema trabalho*. Revista do Gelme. Volume 2. UFC. Fortaleza: CE. 2000.

SEGATTO, J. A. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SERBIN, K. P. *Diálogos na sombra: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura*. Trad. Carlos Eduardo Lins da Silva. São Paulo: Companhia das Letras. 2004

SERRONI, V. *Merda – Dias melhores!* São Paulo. Aruna Editora e Produtora Cultural. 2008.

SILVA, A. V. *O protesto na canção de Chico Buarque*. In: FERNANDES, R. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro. Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SILVA, H. *História da República Brasileira*. Volume 6. Editora Três. São Paulo. 1975.

SILVA, M. C. F. *A relação do materialismo histórico com a psicanálise e suas implicações para a AD*. Revista Letras volume 54. P. 235-254. Editora da UFPR. Curitiba. 2000. Disponível em <<http://www.ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/18688>>. Acesso 21/05/2012 às 09:15 horas).

SILVA, F., SARGENTINI, V. *análise de Discurso Político e a Política da Análise do Discurso*. In: Estudos da Linguagem. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. N.1. Vitória da Conquista. Edições Uesb, 2005. Disponível em <<http://www.estudosdalinguagem.org/seer/index.php/estudosdalinguagem/article/view/12/18>> Acesso em 16/05/2012 às 08:02 horas.

SILVEIRA, J. *A feijoada que derrubou o presidente*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

SOUZA, A. C. *Análise do Discurso aplicada em charges e cartuns políticos*. Em Revista Crátilo. Páginas 39-48. Ano 1. Patos de Minas: UNIPAM. 2008. (Disponível em: [http://unipam.edu.br/cratilo/images/stories/file/artigos/2008_1\(revisto\)/AnaliseDoDiscursoAplicadaEmCharges.pdf](http://unipam.edu.br/cratilo/images/stories/file/artigos/2008_1(revisto)/AnaliseDoDiscursoAplicadaEmCharges.pdf) - acesso 20/12/2012 às 10:30 horas).

SOUZA, T. *O som do Pasquim*. Reedição. Rio de Janeiro: Desiderata. 2009.

STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese Doutorado em História. PUC-RS. 2004. Porto Alegre, RS.

TEIXEIRA, M. *Análise do discurso e psicanálise: elementos para uma abordagem do sentido no discurso*. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

TEIXEIRA, Marlene. FLORES, Valdir. *O campo da enunciação e a Análise do Discurso*. In: PAULA, L., STAFUZZA, G. *Da análise do Discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia: EDUFU. 2000.

TFOUNI, L. LAUREANO, M. *Entre a Análise do Discurso e a Psicanálise, a verdade do sujeito – Análise de Narrativas Oraís*. Revista Investigações. Vol. 18, N° 2, Julho/2005. (Disponível em <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.18.N.2_2005_ARTIGOSWEB/LedaTfouni-MarcellaMassolini_ENTRE-A-ANALISE-DO-DISCURSO-E-APSIKANALISE_Vol18-N2_Art07.pdf> Acesso 22/05/2012 às 08:26 horas.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. 3ª reimpressão. São Paulo: ED 34. 1998.

VILLA, Marco Antônio. *Jango um perfil (1945 – 1964)*. São Paulo: Globo, 2004.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Editora 34. 2006.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNICK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez*. In *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio. 2005.

Internet:

Atos Institucionais: www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2htm (acesso 23/01/2012 às 15:46 horas)

Bolsa de valores (vetado) <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2011/10/498318.shtml> (acesso 24/01/2012 às 08:35 horas)

Cálice (documento com carimbo vetado): <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2011/10/498318.shtml> (acesso 24/01/2012 às 08:30 horas)

Discurso Brizola. Portal 50 anos da legalidade. <http://legalidade.rs.gov.br/discurso-de-brizola>. (acesso 31/01/2012 às 18:01 horas)

Documentos históricos: www.gedm.ifcs.ufrj.br/documentos_lista.php?ncat=1 (acesso 19/01/2012 às 17:33 horas)

Entrevista de Chico a Revista 365: http://chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_365_76.htm (acesso 15/02/2012, 15:30 hs)

Entrevista Julinho da Adelaide: http://www.chicobuarque.com.br/textos/artigos/mestre.asp?pg=entrevistas/entre07_09_74.htm (acesso 14/02/2012 às 16:48)

Jornal do comércio 24/08/2011: www.jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=71007 (acesso 19/01/2012 às 18:22 horas)

Letras de músicas de Chico Buarque www.letras.terra.com.br/chico-buarque/865058/ (acesso 25/01/2012 às 16:19 horas)

Monitoração de Chico Buarque pela ditadura: <http://racismoambiental.net.br/2012/07/como-a-ditadura-monitorava-chico-caetano-e-outras-estrelas-da-cultura/#more-59652> (acesso 15/08/2012, 08:21 horas).

Revolução de 64: <http://botafogoemacao.blogspot.com.br/2012/03/revolucao-de-31-de-marco-de-1964.html> (acesso 20/01/2012 às 20:44 horas)

Tiro ao Álvaro e Lira Paulistana (vetadas) www.veja.abril.com.br/020408/p_112.shtml (acesso 24/01/2012 às 09:00 horas)

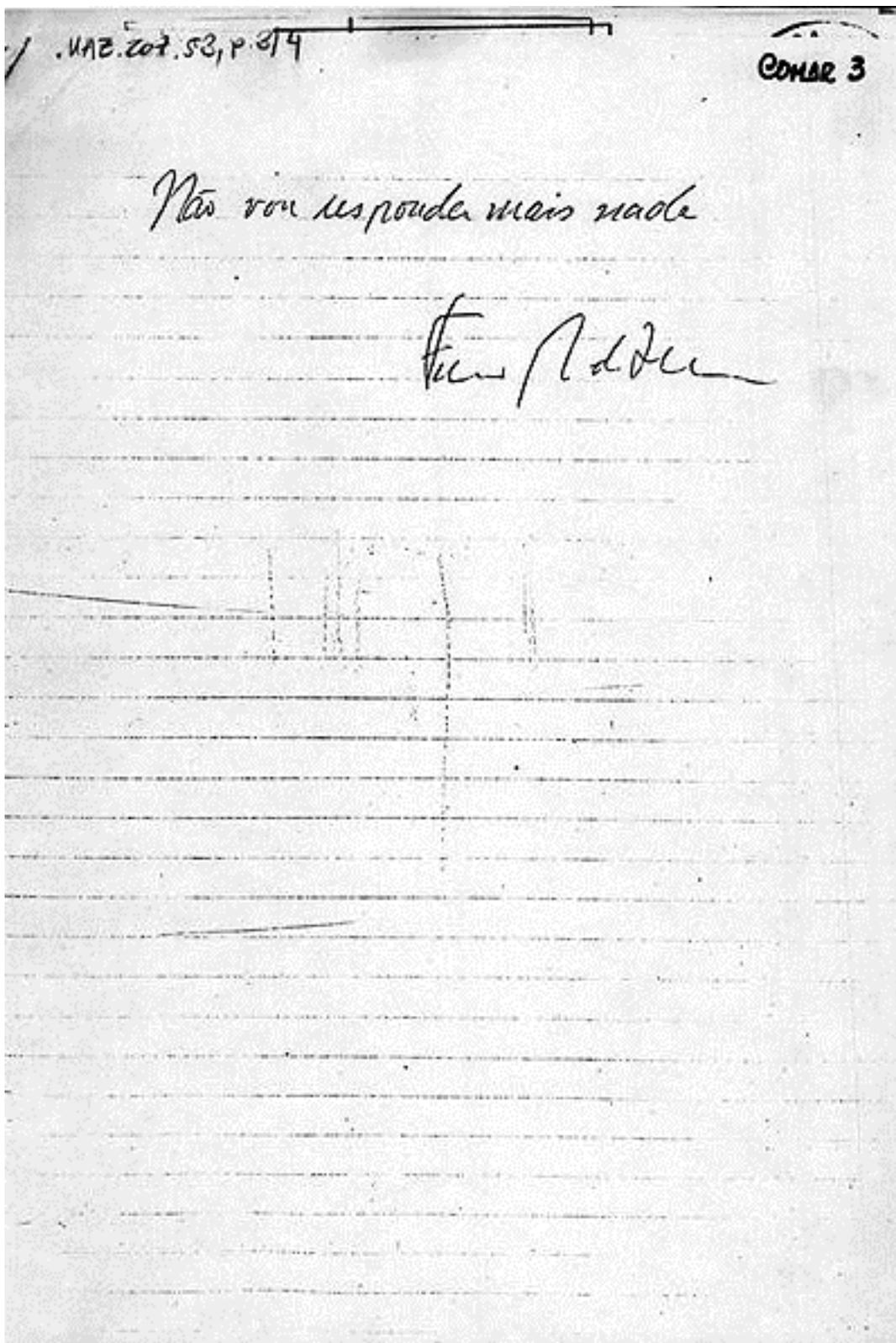
Outras fontes:

TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. *Um noite em 67*. Documentário. Vídeo Filmes, Record Entretenimento e BNDES. Rio de Janeiro. 2010.

DA-RIN, Sílvio. *Hércules 56*. Documentário. A & A produções artísticas. Petrobrás. 2006.

ANEXOS

Resposta de Chico Buarque aos censores



Relatório da Censora Maria Helena sobre show no Teatro Castro Alves

VAZ-148A-20, p.6/11



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DELEGACIA REGIONAL DA BAHIA

Da Técnica de Censura,
Ao Chefe da TDDP
Assunto: Relatório (apresenta)

Seu Senhor Chefe:

Assisti, no dia 11 do corrente, às 21,45 horas, no Teatro Castro Alves, a apresentação do show musical com a participação de CHICO BUARQUE DE HOLANDA e CASTANO VIEIRA. Antes do início do espetáculo, fui informada pelo Inspetor DE Eduardo, de que já havia chegado a esta Superintendência informações das favoráveis relativas à apresentação da música "AM" e de ELIDA FONSECA "TIRA A MÃO DO LEIÃO", bem como a subida do povo no palco.

Procurei, juntamente com o Dr. Eduardo, o cantor CASTANO VIEIRA, pedindo-lhe que fizesse retirar da apresentação, o aludido canto folclórico, e que contivesse o público a fim de que o mesmo não fosse até o palco.

Quanto ao número folclórico e quanto comprometer-se a fazê-lo, e que de fato fez, e no que tange ao problema de invasão do palco, pelo público, pretendo colaborar no sentido de que isto não ocorresse.

Conversando, posteriormente, com CHICO BUARQUE, afirmou-me ele de que a música "AM DE AMSTERDAM", o letra já CENSURADA e AFIDUADA. Como a mesma constava do script apresentado a esta TDDP, achei por bem deixar que fosse executada, inclusive por nos constar a mesma na relação de músicas reprovadas pela Censura Federal.

No decorrer do espetáculo fui surpreendida com a apresentação, pelo IFR-4, da música "DEDO DE" e, desde quando a referida música traz em seu texto contido ironizante da figura alcahada de "DEDO DE". É bom que se diga, que esta música constava do script que nos foi apresentado, com liberdade; também, nesta TDDP nada consta no que se refere à sua proibição.

No final do espetáculo, CHICO BUARQUE cantou a música "AFIDUADA VOCE", não constante do roteiro previamente apresentado na TDDP, e que tem sua letra PROIBIDA pela CENSURA FEDERAL.

O cantor foi acompanhado por um grupo de capoeira; houve a invasão do palco pelo povo, provocando um pequeno carnaval e, CASTANO VIEIRA, em vista da aparição de um policial, fez com que o povo descesse sem que parecesse, fazendo-o o primeiro lugar.

Podemos concluir, dentro daquilo que presenciámos, que a única parte contrária à Legislação de Censura, em vigor, foi a apresentação da música "AFIDUADA VOCE", pelo cantor CHICO BUARQUE DE HOLANDA.

É o que tenho a relatar.

Salvador, 13 de novembro de 1972

Maria Helena Guerreiro da Cruz
MARIA HELENA GUERREIRO DA CRUZ - Bela.

Relatório de Augusto Albuquerque Silva – Chefe do CTUDP

VAB. 118A.20, p.5/11



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DELEGACIA REGIONAL DA BAHIA

Do Chefe da TUDP
Ao Sr. Chefe do GAB.
Ass. Informação (fax)

Sr. Chefe:

Cumprindo determinação verbal de V.S.S., informo que, deixei de mandar a fiscalização para o Teatro Castro Alves no dia 10 de corrente pelo seguinte motivo:

- 1º - O único fiscal que se encontrava disponível era Valdeci, o qual já havia sido designado para assistir ao show designado "IMPROVISO", no Teatro Vila Velha, que vem sendo objeto de observação por esta TUDP, a fim de apurar a veracidade de certa reportagem da "Tribuna da Bahia".
- 2º - Devia-se localizar o paradeiro das meseras do nome MARIA GABRIEL CARREIRO e JUSSARA DREYFUS, sendo a 1a. leura e a 2a. mesera.
- 3º - No dia 11 - sábado - o show "de Encontro", com as artistas Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, acompanhados pelo Conjunto MPB 4, programado para os dias 10 e 11 de corrente, foi assistido pela Censora Dra. MARIA HELENA GUERREIRO, cujo relatório segue anexo.

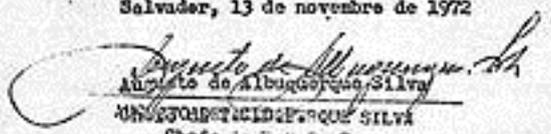
O citado show foi liberado de acordo com a programação anexa ao presente.

Resalte-se, diante da grave denúncia contida no relatório da Técnica de Censura, o seguinte:

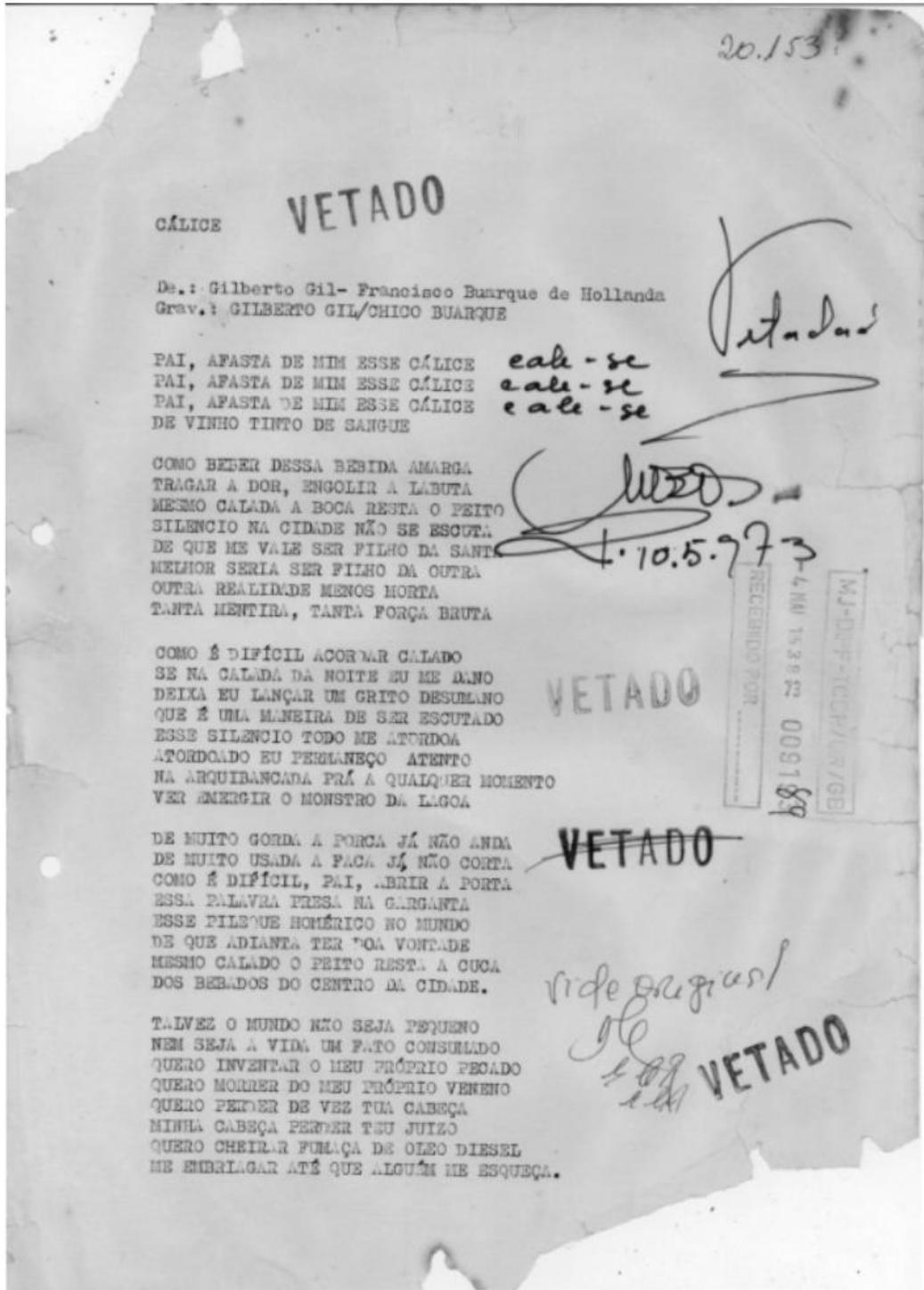
No último show apresentado, em Salvador (1971), pelo cantor Chico Buarque e que tinha como título "A pesar de você", foi expressamente o citado compositor notificado por esta TUDP da proibição de cantar a letra de sua autoria, de título acima.

Juntamente agora, na sua volta a Bahia, ele infringe a proibição da Censura Federal, numa inequívoca provocação.

É o que me cumpre informar
Salvador, 13 de novembro de 1972


 Augusto Albuquerque Silva
 AUGUSTO ALBUQUERQUE SILVA
 Chefe do T. U. D. P.

Canção Cálice – carimbo da censura



Relatório sobre show de Chico Buarque no Colégio Canadá

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SECRETARIA FEDERAL DE NÚCLOS E SERVIÇOS PATRIÓTIAS

Em, 18-11-72
3933

1. Assunto: ~~CHICO BUARQUE DE HOLANDA~~

2. Origem: ~~DEF/Santos.~~

3. Classificação: ~~1-1-1-1-1-1-1~~

4. Difusão: ~~1-1-1-1-1-1-1~~ - 2ª/B.O. - DOPS/Santos - CAF. PORTOS
N.F.Navalis - MARX, INCLIA. - CO/SUPER/SF. REG. FID.

5. Difusão de Origem: ~~1-1-1-1-1-1-1~~

6. Anexo: ~~1-1-1-1-1-1-1~~

7. Referência: ~~1-1-1-1-1-1-1~~

8. Prontuário: ~~1-1-1-1-1-1-1~~

Res

INFORMAÇÃO Nº 386/SFS/18-72/DEF/Santos.

1 - DADOS COLETADOS.

1.1 - Foi realizado no Colégio Canadá no dia 28 p.p., a apresentação do cantor e compositor CHICO BUARQUE DE HOLANDA, cujo show, teve início às 21,25 hs. e terminou às 23,00 hs. com acompanhamento do conjunto MFB-4.

1.2 - A apresentação foi realizada no ginásio, com cobrança de ingresso, totalizando uma plateia de duas mil pessoas aproximadamente, constituída na sua maioria de jovens, a qual surpreendeu pelo seu comportamento, o que é pouco comum de uma plateia jovem, principalmente estudantes.

1.3 - A promoção foi realizada pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, empreendida por HENIL SANTOS e ROBERTO DE OLIVEIRA, os quais tiveram a colaboração de WILSON / SANTONI, funcionário da Secretaria de Turismo desta cidade, que cedeu o palanque e interferiu junto a direção do Colégio para aquisição do local.

1.4 - O total arrecadado, foi de aproximadamente R\$ 12.000,00 (doze mil cruzeiros), sendo 80% (oitenta por cento) da renda, destinada ao cantor.

Trecho do Vade Mecum – Cerimonial de passagem de comando do Exército Brasileiro

MENSAGEM AO NOVO COMANDANTE

Apesar de não fazer parte do Cerimonial da Passagem de Comando, julga-se importante finalizar este vade-mécum com as observações de um ex-comandante para um seu amigo recém-nomeado para exercer o comando de uma OM:

"Prezado amigo,

Ao comandar a sua Unidade, seja autêntico. Mostre as suas qualidades, mas não esconda as suas limitações. Seja exatamente o que você é. Não evite atividades em que apresenta deficiência e nem incremente apenas aquelas em que é muito bom. Seja natural. Não seja bom moço. Seja duro, firme, exigente e enérgico, mas justo, educado e respeitador das leis e regulamentos. Saiba potencializar as qualidades dos subordinados e respeitar as suas limitações. Pense, compute todos os dados, analise, informe-se, ouça opiniões de seus imediatos e decida com serenidade. Saiba voltar atrás quando perceber que a solução não foi boa, não foi adequada ou há outra melhor. Não sinta ciúmes de boas idéias; aproveite-as. Converse com os oficiais. Às vezes, a reunião do bom dia, que deve ser breve para não atrapalhar a vida da OM, é a única oportunidade que o Cmt dispõe para travar contato com todos os oficiais. Não abra mão dessa prática, pelo menos, até conhecer bem os oficiais.

Converse com todos: oficiais, subtenentes, sargentos, cabos e soldados. Inspeção todos os postos de serviço da guarda, verificando o apoio mútuo, a visibilidade, as comunicações disponíveis e o seu valor defensivo. Percorra todas as dependências da OM. Faça isso com naturalidade, elogiando o que está correto e bom e mandando corrigir ou melhorar o que está errado ou ruim. O comandante é o dono da casa: anda por onde lhe aprouver, sem aviso prévio. Entretanto, não deve agoniar seus subordinados. Se ao visitar uma dependência ou SU, nela não estiver o seu responsável, prossiga com naturalidade, falando com o mais antigo presente. Se julgar necessário, mande chamar o responsável. A visita do comandante não pode ocorrer sob clima de temor ou insegurança. O subordinado deve sentir-se à vontade com a presença do comandante, quer para receber elogios, quer para ouvir reprimendas ou recomendações.

Em qualquer OM há inúmeros acertos e alguns erros. Nós somos muito rigorosos para apurar as transgressões disciplinares – e não pode ser diferente –, aplicando aos militares as punições que cada qual merece. Mas também é preciso reconhecer o trabalho do bom profissional, recompensando-o com oportunidade. Atente para o Boletim Interno e confira, por exemplo, quantos soldados são elogiados em sua Unidade.

O comandante fará tudo certo e alguma coisa sairá errada. Não desanime! O universo de pessoas é muito grande e, em determinadas oportunidades, os problemas são muito sérios, dificultando as boas soluções. Tenha serenidade para encontrá-las. Não tenha vergonha de consultar superiores, pares e subordinados, quando julgar necessário; informe-se, troque idéias, dialogue, se for o caso, e decida. Não decida sob pressão. Ganhe tempo! Decida com a razão. Considere a emoção. Não se imponha decisão imediata só para evitar rótulo de indeciso. Se não dispuser de dados suficientes, sua decisão dependerá mais de sorte do que de qualquer outra coisa. Cuidado com o que escrever. O documento é frio e nem sempre traduz a verdadeira expressão do que se quer dizer. Após redigi-lo, analise-o do ponto de vista do destinatário. De qualquer modo, não deixe de documentar o que necessita ser escrito. Não se desespere com determinadas situações que certamente surgirão durante o comando: à primeira vista, parecerão insolúveis; no instante seguinte, constituirão problemas de difícil resolução; no prosseguimento, exigirão do comandante coragem e

sabedoria para adotar a decisão correta; mas sempre, situar-se-ão dentro do domínio normal da mente humana. Não se espante com determinadas rotinas e procedimentos que poderão ser encontradas na OM. A esse respeito, não faça comparações; mude o que for preciso.

A vida do comandante deve ser um livro aberto. A transparência em todos os procedimentos é indispensável para o êxito de sua missão. Não pode haver dúvidas quanto à lisura do comandante, em qualquer de seus atos. O subordinado é um juiz implacável do seu comandante, elegendo-o como modelo, se senti-lo amigo e nele tiver confiança, ou recriminando-o, se identificá-lo como injusto e arrogante. Bastam alguns dias de comando para que o subordinado perceba a que veio o seu comandante. Ele repudia o superior fraco e sente orgulho quando vê o seu comandante em posição de destaque. Não o decepcione!

Inicie o seu comando no dia da posse e termine-o no dia da passagem ao seu sucessor.

Em sua prece diária, peça a Deus que lhe dê saúde e sabedoria para conduzir o destino de sua OM."

Seja feliz no seu comando!